This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

ML 11WT K

Digitized by Google

A 358.19

Harvard College Library

FROM

Rev. C. S. Hutchins

MU

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 358.19

Richard Scholz
Über Studium und Unterricht im Geigenspiel

Breitkopf & Härtel
Leipzig

Digitized by Google

Digitized by Google

Über
Studium und Unterricht
im Geigenspiel

Ein methodischer Führer
für
Lehrende und Lernende

von

Richard Scholz

Eigentum der Verleger für alle Länder

Breitkopf und Härtel
Leipzig — Brüssel — London — New York
1905

Alle Rechte vorbehalten

Digitized by Google

HARVARD COLLEGE
APR 13 1918
LIBRARY

Mus 358.19

Rev. C. S. Hutchins
Concord, Mass.

DEC JAN 1994

Digitized by Google

Herrn Alfred Elias
in Verehrung gewidmet

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt.

I. Das Geigenstudium. Seite

1. Über das Studium im allgemeinen 1
2. Die Selbstaufsicht des Geigers beim Üben 4
3. Fehlertafel für Geiger 9

II. Das Technikstudium.

4. Der Umfang der Geigentechnik 13
5. Mechanische Fingerübungen 14
6. Tonleitern und Intervallfolgen in den einzelnen Lagen 17
7. Tonleitern und Akkorde durch 3 und 4 Oktaven 19
8. Doppelgriff-Tonleitern 25
9. Das Studium der Bogentechnik 30

III. Das Studium der Violinschule.

10. Inhalt der Schule 36
11. Die Anordnung des Lehrstoffes in der Schule 38
12. Die hervorragendsten älteren Violinschulen 40

IV. Das Etüden-Studium.

13. Allgemeines über Violin-Etüden und ihr Studium . . 43
14. R. Kreutzers „40 Etudes ou Caprices“ 46
15. P. Rodes Op. 22 „24 Caprices“ 61
16. F. Fiorillos „36 Etudes“ 67
17. P. Gaviniés' „24 Matinées“ 76
18. N. Paganinis „24 Caprices“. 83
19. Ergänzungswerke der Hauptetüden 92

V. Das Studium der Violinsolo- u. Ensemble-Musik.

20. Allgemeines über Solo- und Ensemblemusik 94
21. Die Solosonate (mit beziffertem Baß) 96
22. Das Violin-Konzert 103

Digitized by Google

Seite
23. Das Solostück mit Begleitung des Klaviers oder Orchesters 111
24. Das Geigenduett usw. 120
25. Das Klavier-Violin-Duo usw. 123

VI. Der Geigenunterricht.

26. Über die Methodik des Geigenunterrichts 126
27. Der praktische Unterricht 129
28. Einiges über die Aufgaben des Geigenlehrers 141

Digitized by Google

I. Das Geigenstudium.

1. Über das Studium im allgemeinen.

Die musikalische Kunstausübung besteht entweder im Vortrag, d. h. der fließenden Reproduktion eines Musikstückes (sei es vor sich selber oder vor Zuhörern), oder im Studium, der Übung zum Zweck der Eingewöhnung in das Spiel und der gesteigerten Fertigkeit und Vollkommenheit desselben.

Ist der Vortrag ein zusammenhängendes Spielen, so beruht dagegen das Studium auf Wiederholen kleiner und kleinster Teile, ist für den Zuhörer also ein zerrissenes, unzusammenhängendes Spiel: Das Üben ist Arbeit; und zwar meist handwerksmäßige Arbeit, weil es auf Bewältigung der Technik (Mechanik) des Spiels hinzielt. Dieser Arbeit kann sich weder der Schüler noch der Meister in der Kunst entziehen: Jener braucht sie, um Spielfertigkeit zu gewinnen; dieser, um sie zu erhalten; denn Stillstand ist auch hier Rückschritt.

„Das hochgradig entwickelte moderne Virtuosentum fordert von jedem, der in der Arena konkurrieren will, eine Ausbildung der Technik, welche jahrelang mit eiserner Konsequenz fortgesetzte mechanische Übungen voraussetzt. Allerdings liegt darin eine gewisse Gefahr, und der Lehrer, welcher in dieser Weise vorgeht, muß auf der andern Seite für geistige Nahrung sorgen, wenn der Schüler nicht im Mechanischen verdummen soll." (H. Riemann.)

Die Aufgaben und Lehren für das Studium gibt die Unterrichtsstunde; durch häusliches Üben sollen deshalb die Aufgaben unter Berücksichtigung der Lehren und Regeln des kunstgemäßen Spiels bewältigt werden. Beim Üben ist der Schüler sich selber überlassen; er muß daher sein eigenes Spiel beaufsichtigen und strenge Selbstkritik im Sinne des Lehrers ausüben lernen. Dies erfordert vor allem Aufmerksamkeit und Geistesgegenwart bei den vielerlei Dingen, die zu verrichten sind. Zu dieser Aufmerksamkeit muß sich auch

Digitized by Google

schon der Anfänger zwingen, wenn er sich in das vorschriftsmäßige Spiel eingewöhnen und Fehler und Schwächen vermeiden und bezwingen will. Da falsches Einüben und fehlerhafte Angewohnheiten sich nur zu leicht beim Anfänger einstellen (weil er vorerst nur instinktartig die Regeln zu befolgen vermag), so wird hier ein öfteres Überwachen seitens des Lehrers nötig sein, um das Einwurzeln der Fehler zu verhüten (s. S. 137).

Die ernste Arbeit des Übens, das namentlich in jungen Jahren so gern als ein lästiger Zwang aufgefaßt wird, muß allmählich zu einer lieben Gewohnheit werden; denn durch die Ausdauer im Fleiß wird allein der Fortschritt im Spiel verbürgt sein: nichts hindert die stetige Entwicklung mehr, als nur gelegentliches Aufflackern der Arbeitslust.

Das Üben muß deshalb täglich erfolgen; und das Überspringen einzelner Tage bedeutet für den unfertigen Spieler insofern einen Rückschritt, weil es ein Nachholen des Vergessenen und die Ausfüllung der entstandenen Lücken erfordert. Dann muß ferner die festgesetzte Übungszeit gehörig ausgenutzt werden ohne Sinn für anderes, als den Lerngegenstand. Um stets aufmerksam und mit Frische üben zu können, wird man namentlich bei Anfängern gut tun, sie in Zwischenräumen zweimal kürzere Zeit üben zu lassen, bis Ausdauer und Selbständigkeit im Studium sich einfinden.

Von Bedeutung für das rechte Vorwärtskommen in der Entwicklung ist nur die Art, *wie* man übt; nicht *was* (dies bestimmt der einsichtige Lehrer) und auch nicht *wieviel* (weniges, gut geübt, fördert mehr als viel und schlecht): Richtiges Üben kennzeichnet den Reifegrad und bedeutet große Zeitersparnis! Wie der Komponist sein Werk aus kleinsten Teilen, also Note für Note, Takt für Takt aufbaut, so kann sich auch der Spieler nur die Tonreihen aneignen und einüben. Dieses Detaillieren ist für den Geiger schon deshalb nötig, weil er in erster Linie stets für die Reinheit in der Tonbildung zu sorgen hat. Es empfiehlt sich deshalb folgende *Übungsmethode*, und zwar für alle Unterrichtsstufen:

Digitized by Google

a) Mehrmaliges langsames Durchüben kleinster Teile (Einzelton, Figur, Takt, Abschnitt usw.) ohne Takt, nur mit Berücksichtigung vollkommener Reinheit der Töne. Hierbei muß jeder einzelne Bogenstrich für sich sorgsam beobachtet werden; der unrein gegriffene Ton oder die Tonverbindung wird sofort verbessert, schwierige Einzelheiten (z. B. Saitenbindung, Lagenwechsel usw.) werden bis zur Glätte durchgenommen.

Auf diese Weise schreitet man etwa bis zum Satz (Viertakt) oder zur Periode (8 oder 16 Takte) fort.

b) Mehrmaliges Durchüben des so studierten Teils im strengen Takte, aber allerlangsamsten Tempo (derartig, daß auch die schweren Stellen im gleichen Zeitmaß fließend, d. h. ohne Zögern und Stocken gespielt werden können).

c) Langsames Üben mit Berücksichtigung der Stärkegrade und Akzente.

d) Steigerung des Tempos, soweit es Reinheit und Fluß der Tonfolge zulassen bis zum vorgeschriebenen Grade, und schließlich Ausfeilen, gemäß den Forderungen des Vortrags.

Das Schwierige muß natürlich so oft durchgearbeitet werden, bis es keine Schwierigkeit mehr bietet. Stets muß auf langsames Üben zurückgegriffen werden, da dieses allein vor unreinem Spiel schützt. Dies betrifft auch solche Aufgaben, die schon geläufig und sicher bewältigt wurden. Zur richtigen und nutzbringenden Art des Übens einer Aufgabe (Etüde, Stück usw.) gehört auch, daß man dieselbe nicht jeden Tag von vorn beginnt; sondern daß man heute da fortfährt, wo gestern aufgehört wurde, worauf dann das Ganze zusammenhängend wiederholt wird. Diese Verteilung ist deshalb empfehlenswert, weil dadurch alle Teile der Aufgabe, also auch Mitte und Ende gleichmäßig durchdrungen und mit gleicher Frische und Aufmerksamkeit behandelt werden. Auf diese Art werden ferner alle Einzelheiten eines größeren Ganzen besser eingeprägt, so daß ein leichtes Auswendiglernen später ermöglicht ist.

Digitized by Google

2. Selbstaufsicht des Geigers beim Üben.

Zur Selbstbeaufsichtigung ist es nötig, daß Ohr, Auge und Gefühl stets wachsam sind. Dies betrifft sowohl die Haltung, die Funktion des rechten und linken Armes, wie auch das Hören (Tonreinheit, Takt) und das Notenlesen. Besondere Beachtung fordern daher folgende Punkte:

1. **Gute Körperhaltung:** gerade und ungezwungen; das Körpergewicht auf dem linken Fuß ruhend; die Kopfstellung etwas nach links geneigt (s. S. 127).
2. **Richtige Haltung der Geige:** unveränderlich fest vom Kinn und genügend hoch (wagerechte Saitenlage); die Geigendecke rechts etwas tiefer stehend, der linke Arm unter die Geige gedrückt, diese nur leicht stützend [Hilfsmittel zur Erleichterung der guten Geigenhaltung sind Kinnhalter und Kissen, oder besser der Kinnhalter mit Schulterstütze].
3. **Richtige Haltung des Bogens:** Der Daumen mit nach außen durchgebogenem Mittelgelenk, entsprechend der Lehre (s. S. 127) in die Froschlücke gestellt, ohne seine Spitze durchzustecken. Die übrigen Finger müssen Fühlung mit einander haben.
4. **Richtige Hand- und Fingerstellung:** Die Handfläche in der 1. und 2. Lage frei schwebend, mit heraufgerücktem Daumen (zwischen 1. und 2. Finger), dessen oberes Glied vom Hals abgewandt ist. Die Lücke zwischen Hautfalte und Hand unter dem Geigenhals. Gerade Fingerstellung: Die Gelenke herausgestemmt, das Nagelglied senkrecht, auch in den höheren Lagen.
5. **Präzise Fingertätigkeit,** sowohl beim Zugreifen wie beim Abheben, in einfachen und Doppelgriffen: schneller, klopfender Niederschlag, ruckweises Aufheben und Rutschen der Finger. Stets fester Fingerdruck und Stillstand des Fingers, mit Ausnahme bei der gesanglichen Bebung.
6. **Sauberkeit des Lagenwechsels:** Leicht bewegliche Hand; geschicktes Mitnehmen des Daumens (abwärts in die 1. und 2. Lage etwas früher als die Hand). Schnelle

Digitized by Google

und geräuschlose Verbindung ohne Zwischentöne, mit Ausnahme beim gesanglichen glissando.

7. Richtige **Armstellung und Bogenführung**, gemäß der Strichlinie auf jeder einzelnen Saite; die Bogenstellung immer rechtwinklig zur Saite. Bewegliches, lockeres Hand- und Ellbogengelenk, sowie vorschriftsmäßige Hand- und Gelenkstellung an den einzelnen Bogenteilen.

   Stets zu beachten ist der Bogenansatz (Ton- resp. Strichanfang), der Verlauf des Bogenstrichs und das Strichende, resp. der Strichwechsel.

   [Hilfsmittel: Um die Beweglichkeit des rechten Oberarmes zu vermeiden, oder den zu weit vom Körper abstehenden Ellenbogen zu bezwingen, desgleichen um das Handgelenk bei kleinen Strichen besser beobachten zu können: der Oberarm wird mittels einer Schnur am Körper befestigt; oder man läßt von ihm ein dünnes Buch an den Körper drücken. — Um beim Spiel sich nicht in den Teilpunkten des Bogens (der Mitte, den Vierteln usw.) zu täuschen, markiert man diese Punkte, entsprechend der Länge des Haarbezugs durch kleine aufgeklebte Papierstückchen. — Die gerade Strichlinie beim ganzen Bogen, ebenso den ruhigen Strichwechsel und die genaue Stricheinteilung beobachtet man ab und zu in einem größeren Wandspiegel; hierbei werden auch etwaige Mängel der Haltung bemerkbar sein.]

8. **Präzise Übereinstimmung** von Fingertätigkeit und Bogenführung beim Saitenübergang, Strichwechsel Lagenverbindung usw.

9. Genaues **Notenlesen**: Alles sehen, was auf dem Papier steht; Übersicht des ganzen Taktes sowie mehrerer Takte; Vorauslesen.

10. **Aufmerksamkeit des Taktsinns.** Da Zählen beim Spiel für den Geiger nicht angängig ist, weil dadurch die feste Geigenhaltung leicht gefährdet wird, so markiert man beim Üben die Taktschläge durch leises, gleichmäßiges

Digitized by Google

Takttreten mit der rechten Fußspitze, bei feststehendem Hacken. Das Takttreten hat aber nur dann einen Zweck, wenn die Schläge in ganz gleichen Abständen folgen, und zwar weder zu schnell, noch zu langsam (der ruhige Pulsschlag etwa als Mitte angenommen). Dann muß ferner das Treten des Taktmaßes unbeeinflußt sein von der Finger- und Bogenbewegung: namentlich letztere pflegt die Fußbewegung häufig zu beeinflussen, so daß der Fuß eines Ungeübten auch eine Bewegung beim Strichwechsel, also gelegentlich auch entgegen dem Taktschlag macht. Takt ist aber Gleichmaß der Zählzeiten; deshalb darf man auch nicht zögern bei schwierigen Stellen, und ebensowenig eilen bei leichten Stellen und gehaltenen Einzeltönen. Wo also das Taktbewußtsein das Treten nicht kontrolliert, da ist letzteres nur ein überflüssiges Geräusch.

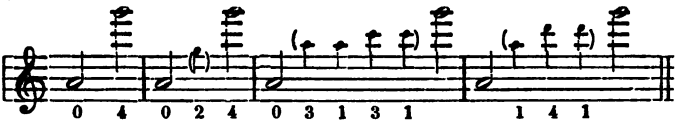
11. Das **Hören**: stetes Hinhorchen auf jeden Einzelton und seine verschiedenen Eigenschaften (s. S. 129), auch bei gleichzeitigem genauen Notenlesen und dem Gefühl der richtigen Hantierung im Spiel.
12. Die **Prüfung der Tonreinheit**: Überzeugen von der Reinheit und das Verbessern der unrein gegriffenen Töne; kein Darüberhinweggehen. Das Prüfen kann anfänglich derartig erfolgen, daß der Schüler den Griff stufenmäßig von der leeren Saite aus sucht: Da dem Anfänger das Maß des Ganz- und Halbtons am ersten eingewöhnt wird, so kann ihm diese Methode in der allerersten Zeit am geläufigsten werden. Mit der zunehmenden Schulung des Ohres beim Intervallstudium wird der Schüler von dem stufenmäßigen Prüfen dann leicht abzubringen sein, so daß er die Griffe direkt mit den leeren Saiten (also als verschiedenartige Intervalle) vergleichen lernt *, und zwar zunächst als Einklang und Oktave (also gleichnamige Töne), dann als Quarte, Quinte usw. Die Griffe auf zwei Nachbarsaiten prüft

* Natürlich muß hierfür die reine Stimmung der Saiten voraus-

Digitized by Google

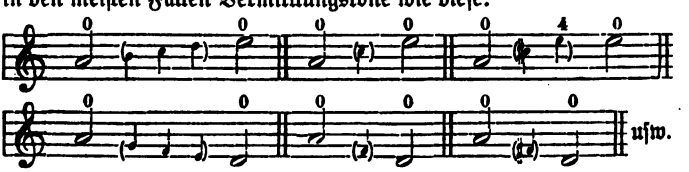
man am besten als Doppelgriffe (s. S. 8). Diese letztere Art ist die eigentlich kunstmäßige Prüfungsart, indem hier für die Reinheit der Töne und der Tonfolge ausschließlich die Harmonie derselben maßgebend ist. Schwer zu erfassende dissonante Intervalle, wie z. B. die übermäßige Sekunde und Quarte, die verminderte Septime usw. kann man durch Hinzudenken von Vermittlungstönen verständlich machen; so z. B. c: fis durch ein vermittelndes d oder dis oder e; cis: b durch e und g usw.

Die Töne in höheren Lagen prüft man gleichfalls auf diese Art. Bei Sprüngen kann man zum Vergleichen für den Einsatzton in der oberen Lage sowohl dessen tiefere Oktave in der 1. Lage heranziehen (Oktavenmaß der Hand); wie man auch durch akkordische Vermittlungstöne (bei einer sicheren Lagenverbindungsart) die Reinheit der oberen Töne prüfen kann; z. B.:



Bei Doppelgriffen muß das Ohr des Anfängers erst jeden Ton für sich, dann beide zusammen prüfen, indem man beide Saiten in gleicher Stärke mehrmals hintereinander anstreicht. In der Folge von Doppelgriffen muß sich das ungeübte Ohr

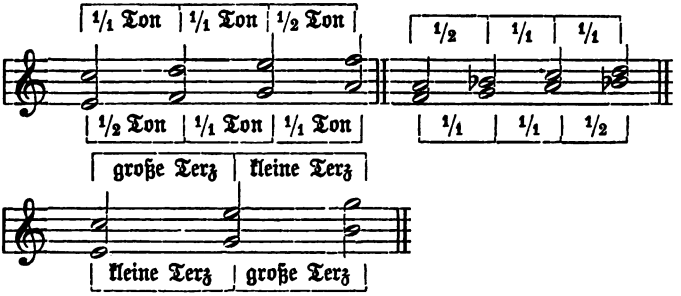
gesetzt werden. Anfänger bedürfen zum Erfassen der reinen Quinte in den meisten Fällen Vermittlungstöne wie diese:



Vorgerückte Geiger erfassen die reine Quintenstimmung der Saiten durch die Wahrnehmung des hierbei auftretenden Kombinationstones (s. S. 8) und der Schwebungen bei nicht ganz rein gestimmten Saiten.

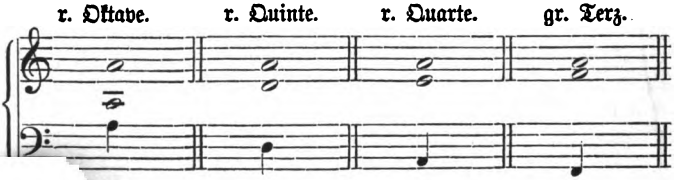
Digitized by Google

zunächst an den Schritt der Unterstimme halten und danach für den oberen Ton Maß nehmen. Bei gleicher Intervallfolge, wie z. B. den diatonischen Sexten und Terzen ist scharf auf die Verschiedenheit der Schritte in der Unter- und Oberstimme zu achten. Z. B.:

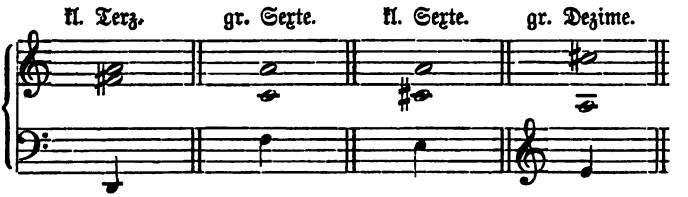


Als wichtiges Hilfsmittel zum Prüfen der absoluten Reinheit von Doppelgriffen ist das Aushorchen nach ihren Kombinations- (Differenz-) Tönen schon von Tartini, dem Entdecker derselben, empfohlen worden. Diese dunklen Beitöne treten als harmonische Klirr- oder Schnarrtöne namentlich dann klar und deutlich hervor, wenn ein Metallgegenstand (Saitenschachtel, Schlüssel usw.) auf die Geigendecke gelegt wird und nun beide Saiten in gleicher Stärke und Dauer angestrichen werden: Der Doppelgriff ist dann absolut rein, wenn der also hervorgebrachte dritte Ton sich mit den andern in voller harmonischer Übereinstimmung befindet. Die geringste Abweichung von der Reinheit macht sich durch Schwebungen bemerkbar, die dem Ohre sofort auffallen.

Bei den folgenden, in ○ gesetzten Intervallen als primäre Töne entstehen die darunter gesetzten Differenztöne:



Digitized by Google



Außer diesen klar hervortretenden Tönen entstehen bei allen Zusammenklängen noch Kombinationstöne 2. und 3. Ordnung (s. Helmholtz, „Lehre von den Tonempfindungen"). Die Kombinationstöne bewirken den größeren Vollklang bei rein gegriffenen Zusammenklängen; wie auch reines Spiel bei einfachen Griffen größere Fülle des Klanges hervorruft, namentlich bei den Tönen, die mit den leeren Saiten nahe verwandt sind, wie z. B. Prime, Oktave, Quinte usw. (auf den Gesetzen des „Mittönens" beruhend).

Das **Verbessern** aller unrein gegriffenen Töne besteht in einem Höher- oder Tiefergreifen der Finger. Ist der Unterschied ein sehr geringer, so kann durch eine kaum bemerkbare Bewegung der Fingerkuppe vor- oder rückwärts der Griff verbessert werden (also ohne daß die senkrechte Fingerstellung aufgegeben wird). Besser ist jedoch stets, wenn man jeden unsauberen Ton durch nochmaliges Aufheben und klopfenden Einsatz des Fingers verbessert: Eingewöhnung in klopfenden zielbewußten Fingerschlag schützt am ersten vor unreinem Spiel.

3. Fehlertafel für Geiger.*

Seine Fehler erkennen, sie vermeiden oder abzuändern bestrebt zu sein, ist eine Hauptaufgabe beim Studium. Als Fehler sind hier nur die Punkte angeführt, welche gegen die allgemein üblichen Regeln des kunstmäßigen Spiels verstoßen, nicht aber die auf methodischer Auffassung beruhenden Unterschiede (s. S. 127). Viele dieser Fehler werden oftmals beim Üben als „Kleinigkeiten" angesehen; wurzeln sie aber

* Jedem Lehrer zur Ergänzung zu empfehlen!!

Digitized by Google

fest, so ist es später nur mit Mühe möglich, dieselben auszurotten. Deshalb kontrolliere jeder öfter sein Spiel daraufhin und nehme nicht als Kleinigkeit auf, was zum Stempel des ganzen Spiels beiträgt!

A. **Fehlerhafte Körperhaltung:**

1. Unruhige Haltung; gezwungene, steife, schiefe und krumme Haltung.
2. Nach rechts geneigter oder zu tief gebeugter Kopf.
3. Körpergewicht auf dem rechten Fuße ruhend; gespreizte Fußstellung und Übereinanderschlagen der Füße. Takttreten mit dem ganzen Fuß.

B. **Fehlerhafte Geigenhaltung:**

4. Haltung rechts vom Saitenhalter.
5. Tiefe Geigenkopfstellung; wagerecht stehende Geigendecke.
6. Tragen der Geige vom linken Arm. Der Ellbogen desselben zu wenig unter die Geige gedrückt.
7. Heranziehen der Handfläche an den Geigenhals in der 1. und 2. Lage; fest anliegende Hautfalte zwischen Daumen und Zeigefinger (keine Lücke unter dem Hals).
8. Bewegung der Geige beim Spielen: Drehen derselben nach vorn (womöglich mit Körperbeugung verbunden!) beim Ansatz der Bogenspitze auf der G-Saite, um dem Bogen entgegen zu kommen. Bewegung der Geige beim Lagenwechsel, namentlich abwärts.

C. **Bogenhaltung:**

9. Unsicherer oder zu fester Handgriff am Bogen.
10. Durchrutschen der Daumenspitze durch die Froschlücke. Einbiegen des Mittelgelenks.
11. Ansetzen des Daumens außerhalb des Frosches.
12. Gespreizte Fingerstellung auf der Bogenstange.

D. **Fingerstellung und Bewegung:**

13. Anpressen des Daumens an den Geigenhals; Überragen der Daumenspitze zum Griffbrett; Daumenstellung am Sattel (zum G-Wirbel hingebogen).

Digitized by Google

14. Daumenstellung in oberen Lagen zu weit unten; Abgleiten der Daumenspitze von dem Halshacken bei sehr hohen Lagen.
15. Schiefe Fingerstellung: Zu weit nach oben oder unten gebogen, oder zur Nachbarsaite geschoben.
16. Eingedrücktes vorderes Fingergelenk; gestreckte Finger (namentlich der dritte).
17. Zusammenballen des 3. und 4. Fingers und Herandrängen derselben an den 2. Finger. Heruntergehen dieser beiden Finger unter den Geigenhals zur Handfläche heran.
18. Hochstrecken des nicht beschäftigten 1. Fingers, namentlich beim Ablangen des 4.
19. Herandrücken einer Saite zu ihrer Nachbarsaite durch den Finger.
20. Nachlassen des Fingerdruckes während der Tondauer; zu geringer Fingerdruck in den oberen Lagen; ungleicher Druck bei Saiten- und Lagensprüngen und bei Doppelgriffen.
21. Auffällige Armbewegung (Heben und Senken) beim Saitenübergang.
22. Krampfhaftes Pressen der Finger bei steifem Oberarm (Anspannung aller Armgelenke).
23. Verwechslung von Ablangen mit Lagenwechsel.
24. Lagenwechsel mit hörbaren Zwischentönen (ausgenommen im beabsichtigten glissando); zu langsame, schleichende Handbewegung und unsicherer Fingereinsatz.
25. Zu häufige und unangebrachte Anwendung des glissando und der Bebung.
26. Gleiten des Fingers der die neue Lage zu erfassen hat; zu deutlich hervortretende Zwischentöne (Tonabstufungen).
27. Zu große, weite Bebung des Fingers.
28. Beim pizzicato der Anschlag (Reißen) der Saite mit dem Fingernagel; Hochheben der Saite dabei.
29. Beim künstlichen Flageolet zu lose aufgesetzter 1. Finger.

Digitized by Google

E. Bogenführung:

30. Ungeschickte, eckige Bewegung; Nachaußentreten des Ellbogens; zu weit vom Körper abstehender Oberarm.
31. Unbestimmtes oder geräuschvolles An- und Absetzen des Bogens.
32. Aufrichten des Bogens am Frosch; Überkippen der Stange auf die linke Seite; zu weit rechts umgelegte Stange (Reibung der Stange mit der Saite beim Spielen).
33. Überhängen des Bogens auf den Deckenrand der Geige beim Spiel auf G- oder E-Saite (zu hohe Armstellung).
34. Zucken und Drücken sowie Rücken des rechten Armes beim Ganzenbogenstrich.
35. Ruckweise seitliche Bewegung des Bogens an den Steg heran oder auf das Griffbrett (Verschiebung der geraden Strichlinie).
36. Bewegung des Armes beim Gb. ⊓ der Spitze zu nach hinten, ∨ dem Frosche zu nach vorn (schiefe Strichrichtung; Schlangenlinien).
37. Werfen des Bogens (Fuchteln) beim Strichwechsel, namentlich an Spitze und Frosch, sowie im Forte.
38. Beim Saitenübergang hervortretende unwillkürliche Kraftveränderung des Bogenstrichs; eckige Bogenbewegung (zu groß); im legato zu wenig Strichlänge hierbei. Steife Saitenbindung: ohne Handgelenkbewegung, durch Heben und Senken des Armes bewirkt.
39. Unwillkürliches crescendo beim ∨ und decrescendo beim ⊓; stärkerer Ab- und schwächerer Aufstrich bei gleichen Noten (in Passagen).
40. Ungleiche Stricheinteilung in der Bindung gleich langer und starker Töne; Anhalten des Bogens beim letzten Ton im Bogenstrich (zu wenig Strich); Heraustreiben, Betonen oder auch Abreißen des letzten Tones im legato.
41. Hüpfen des Bogens beim Lagenwechsel im legato.
42. Mangelhafte Übereinstimmung des Strich- und Fingerwechsels, namentlich bei kurzen Strichen und schneller Bewegung.

Digitized by Google

43. Lautes Zählen beim eigenen Spiel.
44. Takttreten in unregelmäßigen Zeitabständen, beim jedesmaligen Strichwechsel oder bei jeder gleichartigen oder ungleichartigen Note.
45. Eilen bei leichten Stellen und langen Noten; Zögern bei schwierigen Stellen.

II. Das Technikstudium.

4. Der Umfang der Geigentechnik.*

Die Geigentechnik ist im Laufe weniger Jahrhunderte von einer Reihe hervorragender Künstler nach und nach zu der nur möglichen Höhe und Vollkommenheit entwickelt worden, so daß die technische Meisterschaft oder Virtuosität eine außerordentliche Fülle von Aufgaben zur Bewältigung erfordert (s. S. 1). Suchen wir diese zu überblicken, so finden wir als Hauptaufgabe der linken Hand (Fingertechnik): Tonreinheit und Geläufigkeit im einfachen und doppelgriffigen Spiel, im ganzen Umfang jeder der vier Saiten (Einheit des Griffbretts wie die Klaviatur; Beherrschung durch Hand und Finger bei allen möglichen Bewegungsarten). Als Hauptaufgabe des rechten Armes (Bogentechnik) dagegen: Schöne Tonbildung, nüancen- und klangfarbenreich; sowie geläufige Beherrschung aller Stricharten. Im Einzelnen gruppieren sich die Aufgaben folgendermaßen:

A. **Fingertechnik.**

1. Fingertätigkeit bei ruhender Hand in allen Lagen: Fingerschlag und Druck, sowie Rutschen, Ablangen, Spreizen und Zusammendrängen der Finger in einfachen und Doppelgriffen.

---

* Ausführliche Beschreibung derselben enthält des Verfassers „Handbüchlein für Geigenspieler" [Breitkopf u. Härtel, Leipzig] und „Die Violintechnik" [II. Aufl.; L. Oertel, Hannover].

Digitized by Google

2. Lagenwechsel von Hand und Fingern: Unter- und Übersatz, Rutschen, freies Einsetzen der Finger nach leeren Saiten, freies Weitersetzen nach anderen Griffen, Ablösen der Finger auf dem gleichen Ton in einfachen und Doppelgriffen.
3. Bebung und Glissando der Finger.
4. Flageoletspiel.
5. Pizzicato der linken und rechten Hand.

B. **Bogentechnik.**

1. Handgelenktätigkeit: Liegender Handgelenkstrich; Strichverknüpfung beim Bogenwechsel; Saitenbindung.
2. Ellbogen- und Schultergelenktätigkeit: Halber- und Ganzerbogenstrich.
3. Stricharten oder -formen in allen möglichen Stärkegraden und Nüancen.

Das Gerüst der Technik kommt beim Studium zur Anwendung:

1. In kurzen mechanischen Übungen mit gleichmäßiger Tonbewegung, die durch oftmalige Wiederholung auszuspinnen sind, zum Zweck spezieller Fingerdressur (z. B. Schwerfälligkeit eines Fingers, Lagenverbindung, Triller usw.);
2. in der Tonleiter und dem gebrochenen Akkord: diese bilden die Universalübung für jeden Musizierenden, weil sie die Grundformen aller Tonfolge, sowohl Melodie wie Passage, sind.

5. Mechanische Fingerübungen.

Diese können verschiedene technische Zwecke verfolgen; z. B. um den Fingern Unabhängigkeit und gleiche Kraft zu verschaffen (was namentlich dem 3. und 4. Finger not tut); um widerspenstige Finger fügsam zu machen oder ihnen Ausdauer und Elastizität beizubringen, sei es durch Ablangen, Spreizen oder Zusammendrängen. Diese kurzen Übungen werden gewöhnlich in gleichwertigen ♪ oder ♪ notiert, und zwar im Legato; sie müssen durch vielmalige Wiederholung

Digitized by Google

zu längeren Übungen ausgesponnen werden. In langsamer Folge beobachte man hierbei einen energisch klopfenden Fingerschlag (mit und ohne Stützfinger) und vergesse bei allmählich gesteigerter Schnelligkeit nie, die Sorgfalt auf Tonreinheit und geglätteten Bogenstrich zu verwenden. Rechten Nutzen bringen solche mechanischen Studien, wenn jede auch auf anderen Saiten, in anderen Tonarten und Lagen noch vorgenommen werden. Auch schwierige Einzelstellen aus anderen Studien, z. B. widerspenstige Lagenverbindungen, Sprünge usw. verallgemeinert man am besten in dieser Form und erreicht dadurch am schnellsten Glätte und Folgsamkeit der Finger. Natürlich muß man den Zweck jeder Übung begreifen und wissen, worauf es dabei ankommt.

Bei allen derartigen Übungen vermeide man aber möglichst ein Zuviel, eine Übermüdung der Hand und Finger, sonst schaden sie mehr als sie nutzen. Eine wirklich zweckmäßige Übung täglich vor der Tonleiter ein paar Minuten geübt, genügt vollständig.

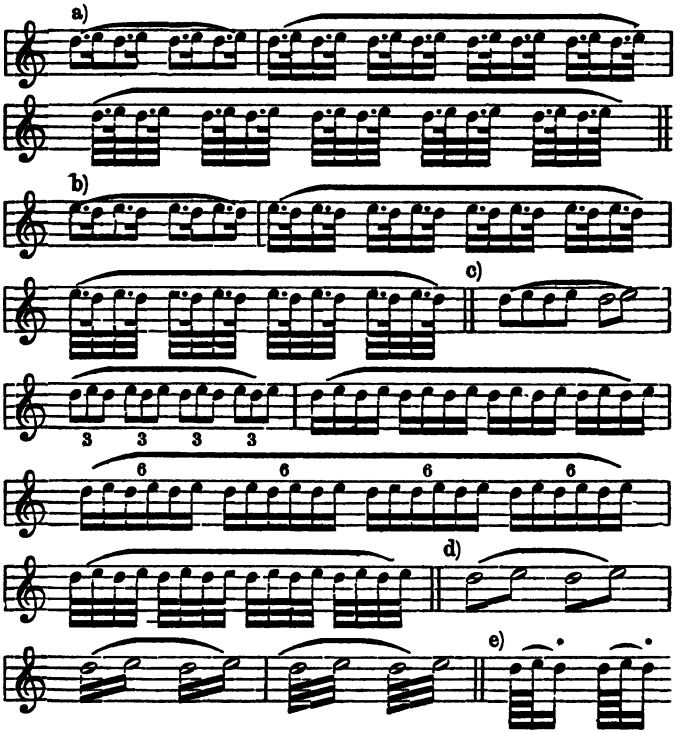
Eine für alle Geiger notwendige mechanische Fingerübung ist der Triller.* Er wird in mäßiger Schnelligkeit mit hochgezogenen und kräftig geworfenen Fingern studiert; je schneller dann die Tonfolge genommen wird, desto geringer wird das Hochziehen der Finger sein dürfen. Es ist eine selbstverständliche Forderung, daß man den Triller mit allen Fingern gleich gut schlagen lernt und zwar auf allen vier Saiten wie in allen Lagen. Auf höherer Technikstufe werden auch Doppelgrifftriller, z. B. in Terzen, Oktaven und Sexten studiert, wobei beide Trillerfinger (gewöhnlich

* Ausführliches hierüber enthält des Verfassers Op. 15 „Das Studium der Verzierungen" [Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 2 Hefte je 3 Mk.], dessen 1. Teil die ausführliche Theorie und Technik der Verzierungen, sowie die Ausführung der in der Violinliteratur vorkommenden Ornamente bringt; während der 2. Teil die Verzierungen in den Violinstudienwerken analysiert und für alle Arten eine Reihe von Übungen und Etüden in mäßiger Schwierigkeit enthält.

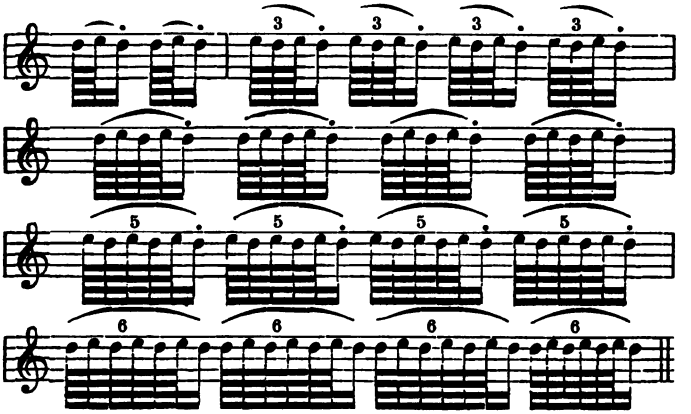
Digitized by Google

der 2. und 4.) gleiche Kraft und Ausdauer erhalten müssen. Die vorteilhafteste Übungsart des Trillers ist die im punktierten Rhythmus. Die Art unter a) fördert den Dauerdruck des tiefer greifenden Fingers; die unter b) (Trilleranfang mit dem Hilfston) gibt dem Schlagfinger mehr Gewicht und fördert sein kräftiges Hochschnellen.

Bei Art c) wird die Schnelligkeit der Trillerschläge ganz allmählich gesteigert; bei d) geht man dagegen zum doppelt so schnellen Grad über. Bei der Art e) entwickelt sich der Triller aus dem einfachen Pralltriller heraus.



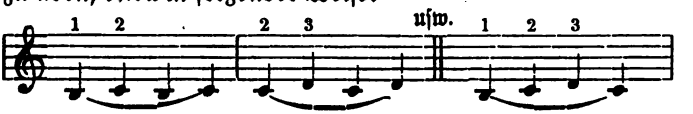
Digitized by Google



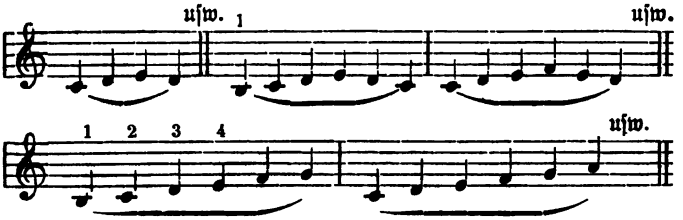
6. Tonleitern und Intervallfolgen in den einzelnen Lagen.

Die Tonleiter (s. S. 14) soll eine gleichmäßig perlende Tonreihe von rhythmischem Gleichmaß sein, sowohl in langsamer, wie mäßig schneller und schnellster Folge. Sie muß in der Bindung wie in andern Stricharten und in verschiedenen Stärkegraden in allen Tonarten gleichmäßig beherrscht werden. Man studiert sie zunächst ganz langsam im Legato mit klopfendem Fingerschlag, und achtet sorgfältig auf Reinheit und Gleichmaß aller Töne, indem man nach Möglichkeit die leeren Saiten zur Prüfung verwendet. Auch der Ausgangston der Lage, von dem aus das Ohr die Halb- und Ganztonschritte abmißt, muß sorgfältig geprüft werden. Bei den Tonleitern in jeder der 7 vollständigen Lagen (über alle 4 Saiten) muß auf glatten Saitenübergang gesehen werden, zwecks Ausgleich des Klangregisters derselben.

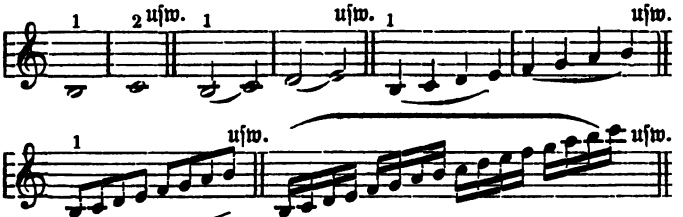
Beim Erlernen einer neuen Lage ist es vorteilhaft, die einzelnen Schritte der Tonleiter mehrmals hintereinander zu üben, etwa in folgender Weise:



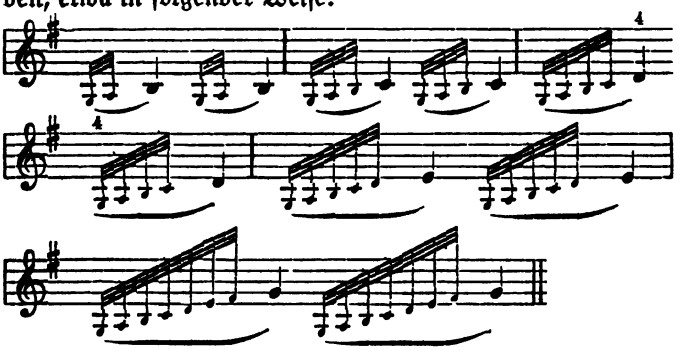
Digitized by Google



Mit zunehmender Sicherheit der Finger gewöhnt man sie auch an schnelleres Laufen, wobei man auch an Anzahl der Bindungstöne im Bogenstrich zunimmt:



Auf späterer technischer Entwicklungsstufe kann man diese Tonleitern auch zu brillanten Geläufigkeitsstudien verwenden, etwa in folgender Weise:

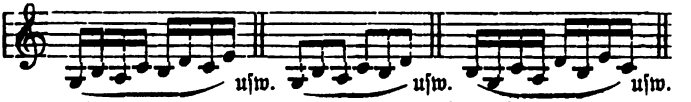


Nicht so wichtig wie die diatonische Dur- und Molltonleiter ist die chromatische Tonleiter in den einzelnen Lagen.

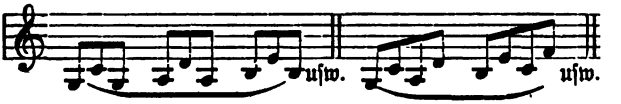
Digitized by Google

Bei dieser ist deutliches Abteilen der Halbtonstufen, also ohne verwischendes Fingerrutschen zu erstreben. Man hat also hier auf energische Fingerbewegung und genügend große Halbtonschritte zu achten.

Zur völligen Beherrschung einer Lage ist das Durchüben aller Intervalle in verschiedenen Tonarten notwendig; auch gebrochene Akkorde sind in allen Lagen ein notwendiges Übungsmaterial. Vorzüglich zu Geläufigkeitsstudien geeignet sind die gebrochenen Terzenläufe, bei denen der häufige Saitenübergang besonders übsam ist:



Auch gebrochene Quartenläufe erweisen sich als nützlich, da sie sowohl Prüfstein der ruhigen Handlage, wie auch einer absolut reinen Intonation sind.



7. Tonleitern und Akkorde durch 3 und 4 Oktaven.*

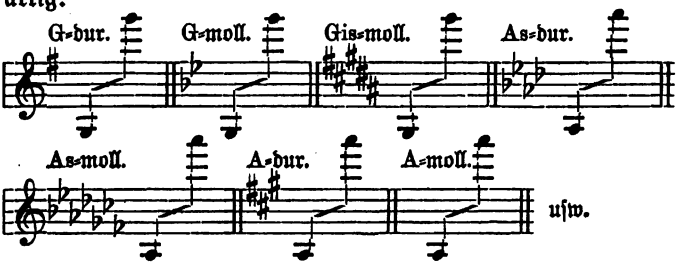
Die Tonleitern durch die ganze Lage lassen keine Tonart als geschlossenen Kreis erscheinen (vom Grundton bis zum Grundton reichend). So wird beispielsweise die 1. Lage in

* Die Ansichten der Geigenpädagogen über das Skalenstudium in den einzelnen Lagen sind deshalb verschieden: Manche lassen die Tonleitern im ganzen Umfang der Lage ohne Berücksichtigung des Grundtons als Ausgangs- und Schlußpunkt studieren, während andere jede Tonart nur von Tonika bis zur Tonika, also meist nur durch eine, wenige durch zwei Oktaven vorschreiben. Da es in der Musik keine Beschränkung der melodischen Tonfolge auf die Tonika als Grenze gibt, und mit ihr in erster Linie Terz und Quinte (als Bestandteile des tonischen Dreiklangs) gleichberechtigt sind, so empfiehlt sich sowohl die Ausnutzung der ganzen Lage in jeder Tonart; wie auch bei den großen Tonleitern durch mehrere Oktaven das Spiel von anderen und bis zu anderen Stufen als dem Grund-

Digitized by Google

C-Dur von der Quinte der Tonart (g) bis zur Septime, die 2. Lage von der Septime (h) bis zur Oktave, die 3. Lage vom Grundton bis zur Sekunde reichen usw. Die musikalische Forderung des geschlossenen Tonartkreises wird daher bei Tonleitern, akkordischen Gängen usw. durch mehrere Oktaven erst erfüllt durch Zuhilfenahme der Lagenverbindung. Bei diesen Tonleitern geht man meist vom Grundton in der 1. Lage aus und klettert auf der A- oder E-Saite durch die 3. Lage bis zur Ziellage (abwärts ebenso zurück) mittelst Unter- und Übersatz der Finger. Ist eine feste Art Fingersatz zur Beherrschung der Tonartläufe auch durchaus nötig, so muß man doch dahin kommen, daß die Finger auch bei Anwendung andrer Arten Lagenverbindung der Forderung des Ohrs leicht und willig nachkommen.

Bei dem Umfang von 3 Oktaven ist die Tonleiter von g aus die leichteste; deshalb empfiehlt es sich, diese als Ausgangspunkt zu nehmen und dann den Umfang nach oben um je eine halbe Stufe (eine Lage) hinauszurücken; also derartig:



Dur- und Molltonleitern studiert man am besten hintereinander, und zwar mit gleichem Fingersatz, wodurch die Technik möglichst vereinfacht wird.

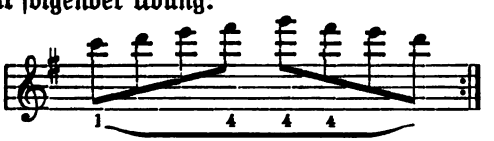
---

ton (was natürlich oftmals eine Modifikation des Fingersatzes erfordert). Dieses Studium wird dem Schüler auch die Tonartbestimmung in Passagen und Läufen wesentlich erleichtern, so daß er nicht, wie so oft geschieht, den Lauf als Dur- oder Molltonleiter des Ausgangstones auffaßt (s. S. 140).

Digitized by Google

Der Rhythmus, in dem die Tonleitern gespielt werden, wird vorerst am geeignetsten aus dem Gleichmaß von drei- oder vierteiligen Figuren gebildet; später geht man auch zu andern Rhythmen über und verwendet auch andre Stricharten als die Bindung.

Beim Studium der großen Tonleitern verfährt man im allgemeinen ebenso wie bei den Lagentonleitern; d. h. man übt erst möglichst langsam, mit wenigen gebundenen Noten, und sorgt für klopfenden Fingerschlag, Fingerdruck und präzises Aufheben der Finger. Im schnelleren Tempo wird dann mehr auf Glätte und Geschmeidigkeit der Fingerbewegung gesehen, namentlich bei der Lagenverbindung, die den Ausgleich der tiefen und hohen Lagen herbeizuführen hat und möglichst geräuschlos ausgeführt werden muß. Man studiere deshalb den Lagenwechsel in der betreffenden Tonleiter immer erst einzeln, dann den Lauf hintereinander, und zwar erst nur aufwärts mehreremale; dann ebenso abwärts, wobei man in der hohen Lage mit kühnem Sprung einsetzen muß. Darauf übt man sie erst zusammenhängend auf- und abwärts, und zwar ohne zu stocken, im strengen Takte. Besondere Sorgfalt verwende man stets auf die höchsten Töne der Tonleiter, damit diese klar und leicht ansprechen (mit festem Fingerdruck); deshalb wiederholt man sie am besten in Gestalt folgender Übung:

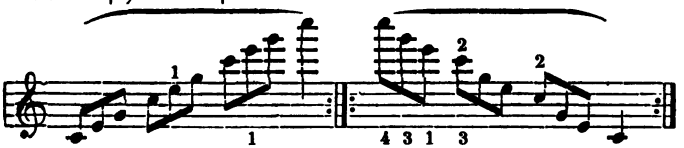


Zur gleichmäßigen Pflege aller Tonarten ist erforderlich, daß jede einzelne längere Zeit beim Studium festgehalten wird, bis man sie (auswendig spielend) glatt und fließend im langsamen und geschwindern Tempo beherrscht. —

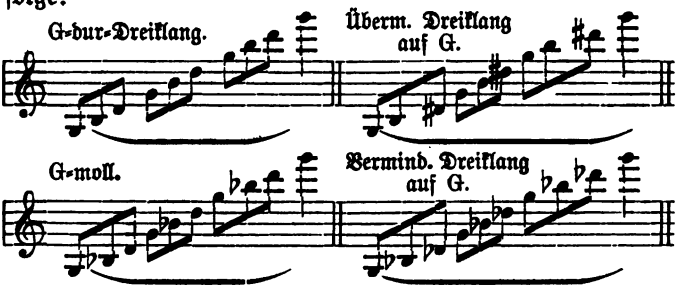
Nächst der Dur- und Molltonleiter ist der **Dreiklang** in gebrochener Folge ein hauptsächliches Übungsmaterial für den Geiger; deshalb übt man auch beide im Anschluß an-

Digitized by Google

einander und zwar in derselben Reihenfolge (s. S. 20), also G-Dur, G-Moll, As-Dur und Moll, A-Dur usw. Die gebrochenen Akkorde bringen unregelmäßigen Saitenübergang und sprungweisen Lagenwechsel in verschiedenen Arten mit sich; sie verlangen in oberen Lagen oftmals Ablangen und gespreizte Fingerstellung: Alle diese Details müssen sorgfältig einzeln und dann in fließender Folge studiert werden; erst im Legato, dann auch in andern Stricharten. Auch bei den Dreiklängen ist es ratsam, sie erst nur in aufsteigender Folge für sich zu studieren, dann in absteigender Folge, die aber bedeutend schwerer ist:

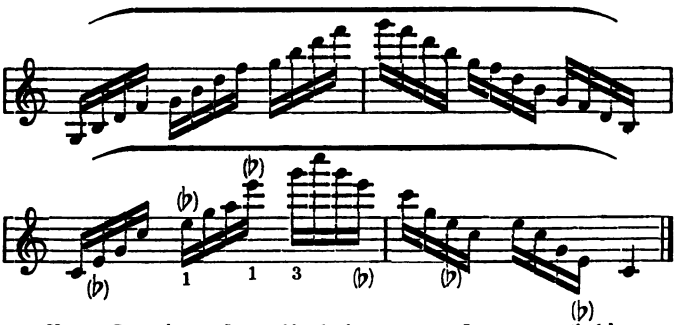


Nach Beherrschung der Dur- und Moll-Dreiklänge kann man auch von diesen noch die dissonanten verminderten und übermäßigen Dreiklänge ableiten z. B. in folgender Reihenfolge:

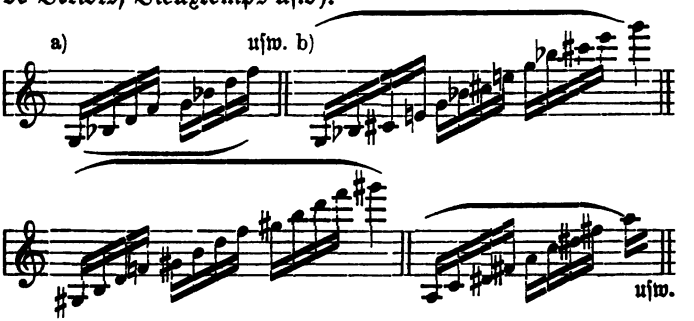


Nächst den Dreiklängen sind auch die Septimenakkorde in gebrochener Form eine wichtige Ergänzung des Skalenspiels, die zur Herrschaft der Hand auf dem Griffbrett wesentlich beiträgt. Zunächst kommt der Dominantseptimen-Akkord in Betracht, dem man seinen tonischen Dreiklang als Auflösung nachfolgen lassen kann; z. B. in C-Dur und C-Moll:

Digitized by Google



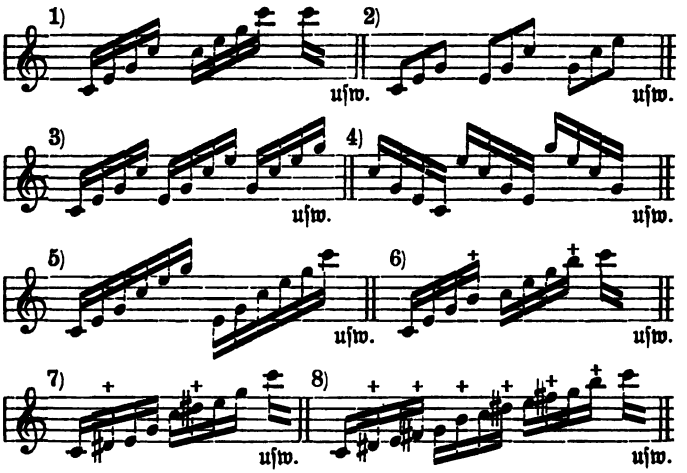
Vom Dominantſeptakkord kann man ferner auch die andern Septakkorde ableiten; ſo den kleinen (a) und den verminderten Septakkord (b), der von großer Wichtigkeit für die Paſſagen der franzöſiſchen Geigenkompoſitionen iſt (z. B. de Bériots, Vieuxtemps uſw).



Jedoch hat man ſich nicht nur auf dieſe Form der Brechung bei Dreiklängen wie Septimenakkorden zu beſchränken, ſondern wird auch durch Arten wie die unter 1—5 angeführten techniſchen Nutzen erzielen. Auch durch Einfügung harmoniſcher Hilfstöne (Durchgangstöne) bei Dreiklängen laſſen ſich vielfache neue techniſche Aufgaben bilden (ſ. 6—8).

Dem muſikaliſch gereiften Geiger werden derartige akkordiſche Läufe Anlaß zu Modulationsſtudien geben, bei denen er ſich auch als denkender Muſiker betätigen kann.

Digitized by Google

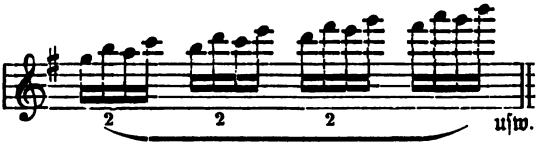


Weiteres Tonleitermaterial geben ab:

1. Dur- und Molltonleitern auf jeder einzelnen Saite durch zwei Oktaven nebst ihren Akkorden (auf der G-Saite z. B. G-Dur und Moll, As- und A-Dur).

2. Die chromatische Tonleiter durch mehrere Oktaven und auf jeder einzelnen Saite; entweder mit Fingersatz herauf und herunterkletternd (1. 2., 1. 2. 3., 1. 2. 3. 4., 1. 2. 2., 1. 2. 2. 3. usw.), oder mit deutlich abgestuftem Glissando des Fingers (energische Finger- und Handbewegung; gut rhythmisierte Einteilung der Tonreihe).

3. Gebrochene Terzenfolgen durch mehrere Oktaven, meist mit rutschender Lagenverbindung beim Terzschritt gespielt.



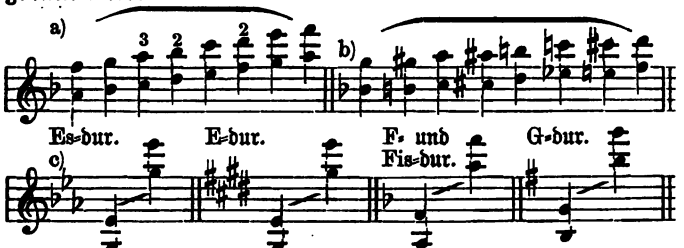
Diese Läufe, meist nur in Dur üblich, sind sehr geeignet, die brillante Spielweise wie auch Leichtigkeit der Hand zu fördern.

Digitized by Google

8. Doppelgriff-Tonleitern.*

Auch bei diesen ist es ratsam, die einzelnen Schritte mehrmals zu wiederholen, dann in größeren Gruppen und schließlich in der ganzen Folge auf- wie abwärts zu spielen. Besonders muß man Lagenverbindung und Saitenwechsel sorgfältig beachten bei jeder Art Doppelgriffe.

a) **Die Sextentonleitern** sind die leichteste Art wegen ihrer bequemen Fingerstellung; sie erfordern vor allem ein präzises Hinüberspringen des Fingers zur Nachbarsaite. Die übliche Lagenverbindungsart ist hierbei der Unter- und Übersatz der Finger (a), bei chromatischen Sexten auch das Fingerrutschen (b). Die Tonleitern durch zwei Oktaven beginnt man am besten in der unter c angegebenen Reihenfolge, wobei der Umfang nach oben um je eine chromatische Stufe heraufgerückt wird.

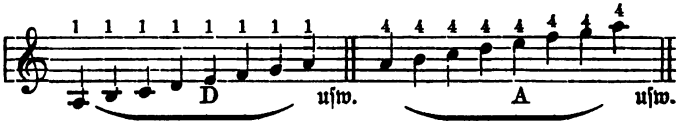


b) **Die Oktaven-Tonleitern** erfordern energisches Rutschen des 1. und 4. Fingers und leicht bewegliche Hand.

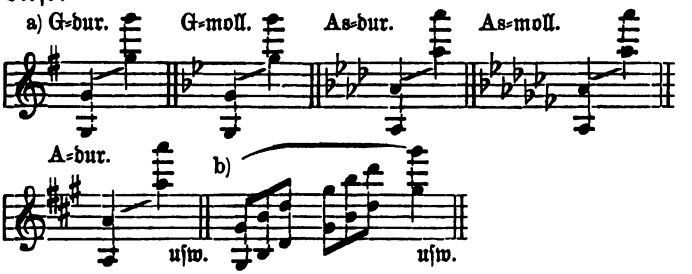
* Ausreichendes Material für alle Stufen des Doppelgriffstudiums enthält des Verfassers Op. 7 „Doppelgrifffschule" [Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 3 M.], welche namentlich die neuere Doppelgrifftechnik berücksichtigt, die seit der Zeit Kreutzers, Rodes usw. wesentlich bereichert worden ist. Das Werk enthält eine kurze Intervalllehre und gibt das Studienmaterial in Gestalt mechanischer Studien, Tonleitern, Akkordübungen und Etüden. Der Tonumfang nach oben ist ganz allmählich entwickelt; doch empfiehlt der Verfasser, nicht vor dem Kreutzerstudium mit diesen Studien zu beginnen. Am vorteilhaftesten ist es, dieses Werk nach dem Studium von Gaviniés vorzunehmen (als Abschliff aller vorangegangenen Doppelgriffübungen).

Digitized by Google

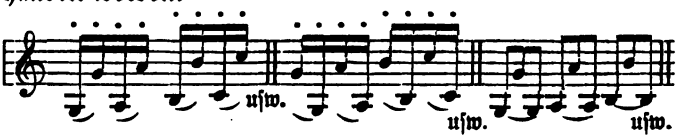
Schwerfälligen Fingern glückt das beständige Rutschen anfänglich seltener (namentlich in der Folge abwärts), weshalb man als Vorübung am geeignetsten erst diatonische Tonleitern mit einem Finger übt, natürlich mit beständigem Lagenwechsel:



Die Reihenfolge der Oktaven-Tonleitern durch zwei Oktaven (in Dur und Moll üblich), denen man auch die Dreiklänge in Oktaven folgen lassen kann (b) ist am geeignetsten diese:



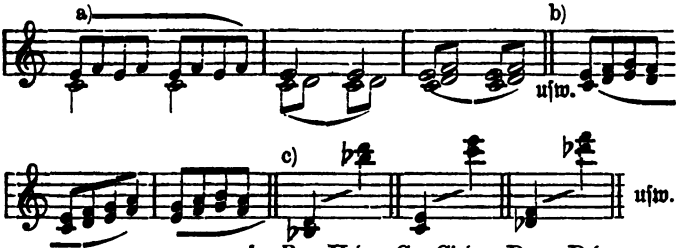
Wichtig für den Passagensatz der Konzerte sind die gebrochenen Oktavengänge, die natürlich wie Doppelgriffe behandelt werden:



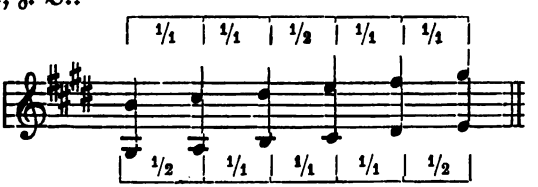
c) **Die Terzentonleitern** ermüden anfänglich Hand und Arm leichter, wegen der steten Beschäftigung der 4 Finger ($\frac{3}{12}$) und ihrer Spannung. Außer Vorübungen, wie die unter a) übe man auch die einzelnen Schritte der Tonleiter mehrmals hintereinander (wie b zeigt) und beachte dabei das

Digitized by Google

wechselnde Verhältnis der Ganz- und Halbtonschritte in der Ober- und Unterstimme. Die Reihenfolge der Tonarten entsprechend dem allmählich gesteigerten Umfang zeigt c).



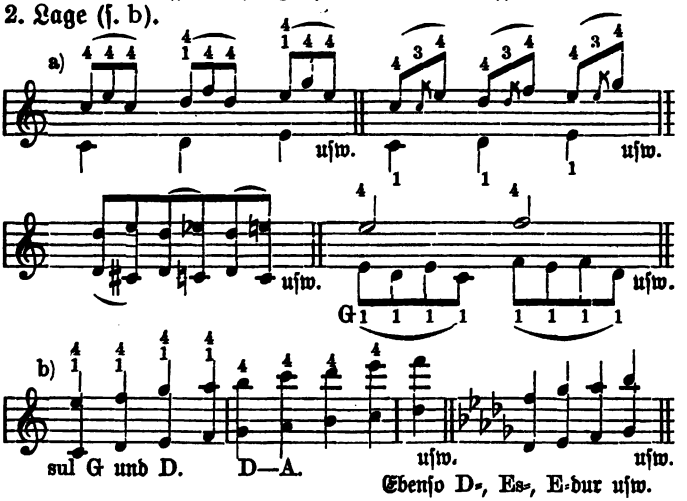
d) Die Dezimentonleitern verlangen elastische, spannfähige Finger. Da sie zuerst die Hand sehr leicht ermüden (namentlich auch den 4. Finger), so müssen sie vorsichtig eingeführt und nicht zu lange hintereinander geübt werden, damit man sich keinen Schaden zufüge. Als Hilfsmittel dient es kleinen Händen, wenn man bei fester Geigenhaltung mit dem Kinn, den Daumen möglichst unter den Geigenhals zieht, so daß die Hand höher über das Griffbrett kommt. Der Zeigefinger wird dabei natürlich mehr oder weniger in eine gestreckte Lage geraten; seine Wurzel wird sich vom Halse loslösen. Am schwersten sind die untern Lagen in Dezimen; je höher herauf, desto leichter werden sie. Besondre Schwierigkeit bietet außerdem das verschiedenartige Rutschen beider Finger; z. B.:



Zur Einführung in die Dezimentonleitern empfehlen sich die unter a) gesetzten Vorübungen. Bei den Tonleitern ver-

Digitized by Google

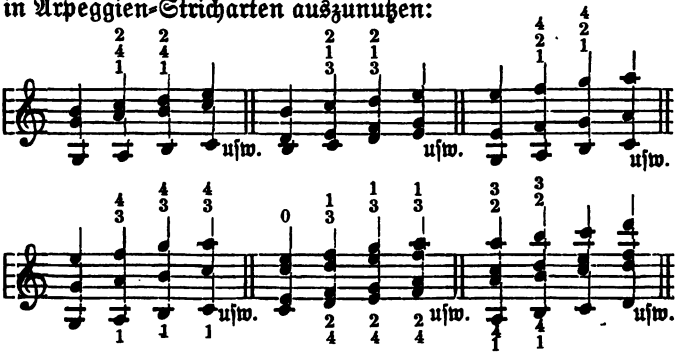
meidet man beſſer anfänglich die untern Griffe in der 1. und 2. Lage (ſ. b).



Ebenſo D-, Es-, E-dur uſw.

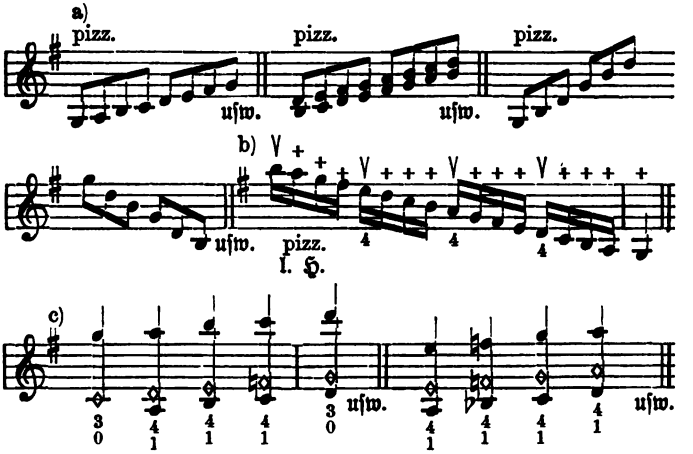
e) Ähnlich in der Schwierigkeit ſind die ſelten angewandten **Uniſonotonleitern** (reine Primen), deren Reinheit ſehr empfindlich iſt.

f) **Auch drei- und vierfache Griffe** (Tripel- und Quadrupel-Griffe) kann man tonleiterartig ſtudieren, allerdings nur im beſchränkten Tonumfang. Am geeignetſten ſind ſie in Arpeggien-Stricharten auszunutzen:



Digitized by Google

g) Die Tonleitern usw. sind auch geeignetstes Material zum gelegentlichen Studium des Pizzikato der rechten Hand (s. a); die absteigenden Tonleitern in der 1. Lage auch für das Pizzikato der linken Hand, vermischt mit einzelnen gestrichenen Tönen (s. b). Desgleichen kann man die künstlichen Flageolettöne in Tonleitern üben (s. c).

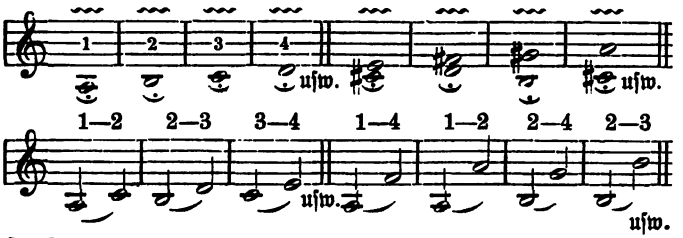


h) Schließlich kann man an den Intervallfolgen und Tonleitern auch die gesanglichen Manieren, nämlich Bebung und Glissando studieren; wenngleich diese als rein technische Übungen widerwärtig genug sind. Die Bebung* muß der

* Ausführliche Behandlung der Vortragselemente wie Bebung, Glissando, Nüancierung und Akzentuation, Phrasierung, Taktfreiheit usw. enthält des Verfassers Op. 9 „Schule der Vortragskunst auf der Violine“ [London, Augener]. Der theoretische Teil derselben erörtert sowohl die Technik der betreffenden Punkte wie ihre geschmackvolle Anwendung im Vortrage. Die leichten Übungen und Etüden jeden Abschnitts bezwecken die praktische Aneignung der Vortragselemente. Dieses Werk dürfte am vorteilhaftesten benutzt werden neben dem Studium der Konzerte von Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr usw.

Digitized by Google

festaufgesetzte Finger in allen möglichen Graden ausführen lernen, von der kaum merklichen Erzitterung an bis zu weiter Schwingung. Auch das Glissando wird vom hauchähnlichen Durchgleiten beim Verlassen der Lage bis zu starkem Durchziehen beherrscht, also auch studiert werden müssen.

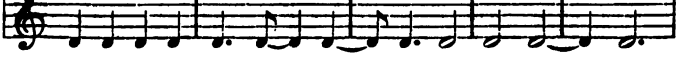


9. Das Studium der Bogentechnik.

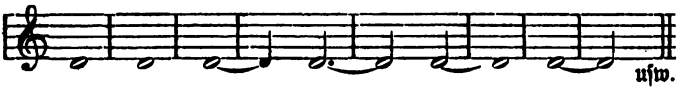
Diesem wird leider von der Mehrzahl der Lehrer und Geiger nicht dieselbe Summe von Mühe und Arbeit zugewandt wie dem Studium der Fingertechnik, obgleich es mindestens ebenso vielseitig und wichtig wie dieses ist, und sich beide Arten sehr wohl vereinen lassen.

a) **Der Ganzebogenstrich**, der eigentliche Kantilene-Bogen kann in allen Schattierungen und Stärkegraden sowie in verschiedenster Ausdehnung erzeugt werden; er bedarf steter Pflege und Ausfeilung im Studium.

Schnelle Ganzebogenstriche, ein vorzüglicher Prüfstein der geraden Strichlinie (namentlich bei Saitensprüngen), erfordern einen geschickten Übergang und Ausgleich der verschiedenen Bogenteile. Man studiert am besten erst jeden ⊓ und ∨ mehrmals hintereinander, und zwar ohne Nüancierung (pp, p, mf, f, ff), darauf zusammenhängend (auch in Doppelgriffen). Die nächste Aufgabe wird die sein, den Bogenstrich in seiner Dehnung auszuspinnen, und zwar ganz allmählich, etwa in folgender Weise:



Digitized by Google



Darnach schreite man zur Nüancierung der Striche; mache sie nach und nach erst stärker, dann schwächer, vom mf ausgehend. Es folgt sodann die Übung des crescendos und decrescendos in einem Bogenstrich usw.*

Genau so behandelt man den gezogenen Bogen in der Bindung (legato), wobei als ruhestörende Momente hauptsächlich Saitenbindung und Lagenwechsel in betracht kommen (kein Unterbrechen des ruhigen Fließens, Hochspringen des Bogens u. dergl.!!). Man beobachte hierbei stets gleichmäßigen Strichverbrauch und festen Fingerdruck der linken Hand, auch im pp.: Dieses darf kein Verwischtes im Tone, das ff kein Kratzen in sich haben; immer sei Tonklarheit und gleichmäßige Schönheit das Ziel der Übung.

b) **Der Halbebogenstrich** ist in seiner Dauer ebenfalls sehr dehnbar, andrerseits aber viel beweglicher als der Ganzebogenstrich. Er muß in allen Stärkegraden, sowohl am Frosch, wie an der Spitze und in der Mitte beherrscht werden, weshalb man gut tut, ihn bei jeglichem Übungsmaterial an diesen drei Stellen gleichmäßig zu pflegen. Bei fließender, schnellerer Tonfolge verknüpft man die Bogenstriche beim Strichwechsel durch eine Handgelenkbewegung, welche natürlich bei getrennten Strichen fortfällt. Für diese ist die Gleichmäßigkeit der Pause, sie sei geringer oder größer, in allen Stärkegraden ein Hauptziel, das die Herrschaft über den

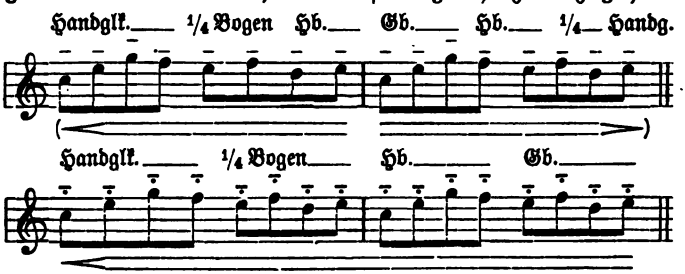
* Zum Zwecke der Bogenbeherrschung bezüglich Akzentuierung und Schattierung in allen möglichen Graden und Stricharten sei des Verfassers Op. 18 „Dynamische Studien" [Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 3 ℳ] empfohlen. Dasselbe eignet sich besonders zum Studium neben Kreutzers und Fiorillos Etüden, wo ohnehin mehr auf Fingergymnastik als auf „Tonstudium" abgezielt wird. Um bei diesen Studien die Aufmerksamkeit hauptsächlich auf den Bogen richten zu können, ist die Fingertechnik hier eine verhältnismäßig einfache und solide.

Digitized by Google

Bogen wesentlich kennzeichnet. Bei den getrennten Strichen kann auch im p und mf ein flockiger, streichelnder Ansatz und im f und ff eine Art peitschender Bogenansatz im mäßigen Tempo angebracht werden.

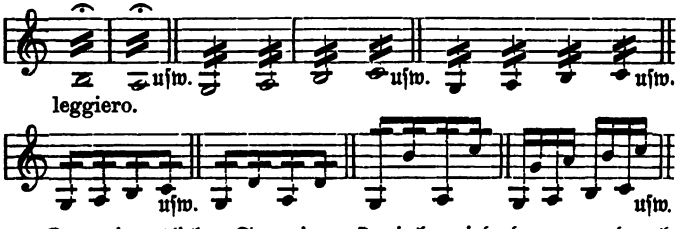
c) **Der liegende Handgelenkstrich**, nur durch eine Handgelenkbewegung (Drehen oder Beugen) hervorgebracht, muß an allen Bogenteilen gleich gut beherrscht werden und möglichste Klangähnlichkeit aufweisen, vom pp bis ff. Selbstverständlich sind diese kurzen Bogenstriche sowohl weich angeschlossen in der Folge (ohne Lücken) als auch getrennt zu spielen, letztere Art bis zum spitz klingenden martelé-Strich (an äußerster Spitze und Frosch) ausgedehnt mit scharf hervortretenden Pausen zwischen den Tönen, durch die selbst pp-Töne den „gehämmerten" Charakter erhalten. Auch für gute Akzentuierung hat man bei dieser leicht beweglichen Strichart zu sorgen; sei es durch größere Strichlänge bei solchen Tönen oder durch Andrücken der Stange, oder (bei getrennten Strichen) durch klopfenden Bogenansatz.

Infolge einer leicht hinzutretenden Unterarmbewegung wird der Handgelenkstrich klangreicher; deshalb geht man beim crescendo meist in diesen verlängerten Strich über, beim diminuendo dagegen zum Handgelenkstrich zurück. Sehr nützlich ist auch die allmähliche Zunahme im liegenden Bogen zu üben bei gleichen Notenwerten und im gleichen Tempo; nämlich vom Handgelenkstrich ausgehend, zum Viertel-, Halben- und Ganzenbogen anzuwachsen (im gleichen Stärkegrad oder mit crescendo) und ebenso umgekehrt zurückzugehen:



Digitized by Google

d) **Der hüpfende Handgelenkstrich** wird am leichtesten aus dem liegenden Handgelenkstrich in der Mitte des Bogens abgeleitet, indem man diese Striche verschnellert und das Handgelenk lose schlenkert, so daß der Bogen bald zu tänzeln beginnt, ohne die Fülle und den Zusammenhang der Striche zu verlieren. Man studiere diesen Übergang zum Hüpfen zunächst an einem einzigen Ton, dann mit Tonwechsel, wobei man darauf zu sehen hat, daß die Fingerbewegung der linken Hand präzis dem Bogen folgt (s. Beispiele).



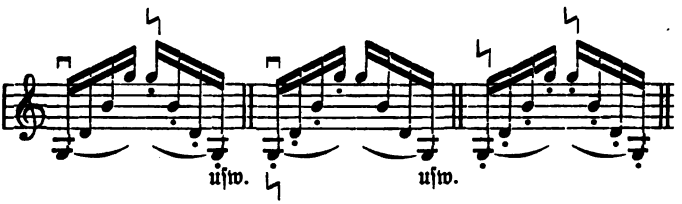
Der eigentliche Springstrich wird dagegen durch Aufwerfen des Bogens bei jedem Ton erzielt, so daß die Pausen deutlich hervortreten zwischen den Tönen. Erst kann man beim Studium dieser Strichart das Aufwerfen und Hochspringen des Bogens etwas übertreiben im langsamen Zeitmaß, muß aber dafür sorgen, daß der Haarbezug die Saite nicht zu knapp streift, der Ton also doch klingt.

Auch die veraltete virtuose Tremolo-Strichart (je zwei Springstriche im gleichen Bogenstrich schnell folgend) wird auf diese Art erst ganz langsam studiert, wobei der Unterarm seitwärts mitgeführt wird. Zur Erleichterung hält man den Bogen leicht mit Daumen, Zeige- und kleinem Finger.

Der Arpeggio-Springstrich kommt bei Akkordbrechungen über 3 oder 4 Saiten oftmals zur Anwendung; die aufsteigende Tonfolge spielt man im ⊓, die absteigende im ∨. Man kann auch diesen perlenden Strich aus dem Legato ableiten, wenn man bei leichter, geschmeidiger Armbewegung (Heben und Senken) den Bogen locker über

Digitized by Google

die Saiten führt, so daß das Hüpfen erst vereinzelt, dann regelmäßig erfolgt. Übt man diese Strichart als eigentlich springenden Bogen, so wirft man ihn fest herunter und läßt ihn bei gleichzeitiger Armbewegung allein auf die andern Saiten überspringen. Übungsarten sind:



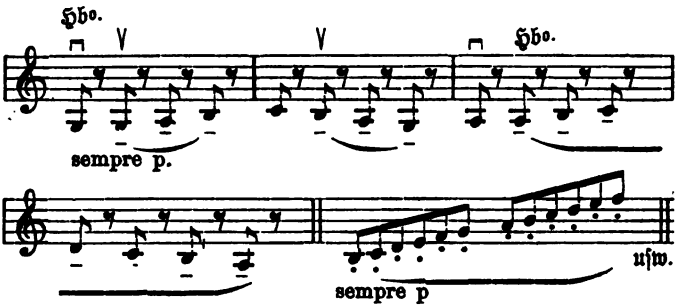
e) **Die Stakkato-Strichart.***

Die Hauptforderung für ein gutes Stakkato ist die gleichmäßige Kürze und Schärfe aller Töne, auch in schnellster Folge. Diese wird vor allem erzielt durch die längere Pause bei fest aufliegendem Bogen nach jedem Strichelchen: Selbst im pp wird das Stakkato dann seinen eigentümlichen Klangcharakter behalten, wenn der Ton gleichsam als ein Punkt, die Pause als ein Gedankenstrich wirkt. Jeder Geiger sollte erst bemüht sein sich ein kleines Stück Stakkato-Bogen zu erringen; und zwar anfänglich etwas von der äußersten Bogenspitze entfernt. Beste Vorübungen für das Stakkato sind folgende:

1. Breite Striche im gleichen Bogenstrich, sehr leise; bestimmtes Einhalten nach jedem Strich bei aufliegendem Bogen. Diese losen Armstriche nun immer kleiner und zahlreicher genommen und zwar auf den halben Bogen beschränkt, aber immer gleich leise und mit bestimmten Pausen.

* Material zum Studium derselben enthält des Verfassers Op. 11 „Das Stakkato-Studium" [Leipzig, Breitkopf u. Härtel, Preis 3 Mk.], in dem diese Strichart ganz allmählich entwickelt wird, von wenigen Tönen im Bogenstrich ausgehend. Die Zeit zum Beginn eines ununterbrochenen systematischen Stakkatostudiums ist entschieden erst neben oder nach Kreutzers Etüden anzuraten.

Digitized by Google



Erst nachdem man auf diese Weise eine große Zahl leicht gestoßener Strichelchen bei möglichst geringer Strichlänge erzielt hat (immer liegenden Bogen in den Pausen vorausgesetzt), suche man jeden Strich durch Andrücken der Stange mit dem Zeigefinger zu verschärfen. Dabei beginnt man wieder mit wenigen Strichen im gleichen Bogen, immer geduldig langsam, oder höchstens mäßig geschwind übend. Beim Saitenübergang muß auch der Arm folgen (Heben und Senken). Beim leichten, hüpfenden Stakkato in der Mitte des Bogens fällt das scharfe Andrücken der Stange fort und besteht die Handgelenkbewegung in einem leichten Schlenkern. Beim Springstrich-Stakkato wirft man dagegen den Bogen ohne Handgelenkbewegung derartig herunter, daß er entsprechend der Zahl der Stakkatotöne oft auf- und abspringt.

f) **Die gemischten Stricharten*.**

Die reiche Mannigfaltigkeit der Bogentechnik an Strichformen und Klangfarben tritt namentlich in der großen Zahl gemischter Stricharten hervor, die teils durch Mischung und Übergang der Grundstricharten ineinander, teils durch Bil-

* Des Verfassers Op. 13 „Das Studium der Stricharten" [Leipzig, Breitkopf u. Härtel, Preis 3 Mk.], enthält das in bestimmten Gruppen geordnete Übungsmaterial für dieselben. Das Werk dient speziell zur Ergänzung der Kreutzerschen Stricharten-Etüden und soll diesen entsprechend nebenher studiert werden.

Digitized by Google

dung neuer Gruppen bei gleich- oder verschiedenartigen Rhythmen entstehen. Dazu zählen besonders die durch Einschaltung kleiner Bindungen modifizierten liegenden und hüpfenden Striche; die verschiedenartigen Stricharten im gleichen Bogen; die Strichformen beim gestoßenen punktierten Rhythmus; ferner gewisse charakteristische Stricharten, die von einzelnen bedeutenden Geigern mit Vorliebe angewandt wurden. So z. B. die Viottische, Kreutzersche, Spohrsche, Joachimsche Strichart usw.

Das Studium derartiger Strichformen ist für die Beherrschung des Bogens so wichtig, daß damit schon auf der Elementarstufe begonnen werden muß. Auch beim Etüdenstudium von Kreutzer, Fiorillo usw. wird dasselbe systematisch weiter betrieben, so z. B. an den beständig in verschiedenen Arten wiederholten Kreutzer-Etüden Nr. 2, 3 und 5, und Fiorillo Nr. 36: Es muß dem Geiger beim täglichen Üben zur Gewohnheit werden, nach den mechanischen Studien (Tonleitern usw.) eine Strichart sorgfältig zu üben, sei es noch so kurze Zeit. Dabei vergesse man aber nicht die Anwendung von verschiedenen Stärkegraden und Akzenten.

III. Das Studium der Violinschule.

10. Inhalt der Schule.

Die Schule ist ein Lehr- und Hilfsbuch für den praktischen Unterricht, die den Lehrstoff (das geigerisch Technische wie die allgemeine Musiklehre) in progressiver Folge und Anordnung enthält. Ihr Hauptinhalt sind die Übungsbeispiele zur Erlernung der Technik. Den 1. Teil der Schule, für den Umfang des Spiels in der 1. Lage, bezeichnet man als „Elementar-Violinschule"; den 2. Teil, im Umfang der höheren Lagen (etwa bis zur 7.), als „Lagenschule".

a) **Die Elementarschule** beschäftigt sich mit folgenden Gegenständen:

Digitized by Google

1. Beschreibung der Geige und des Bogens: Name und Zweck der Bestandteile, z. B. des Körpers (Boden, Decke, Zargen usw.), der äußeren Teile (Hals, Kopf, Griffbrett, Steg, Saiten usw.) und der inneren Bestandteile (Stimme, Balken usw.). Ferner die Teile des Bogens (Stange, Haarbezug usw.).
2. Grundregeln des Spiels: Allgemein gültige Vorschriften über die Haltung und Stellung des Körpers, die Haltung der Geige und des Bogens, ferner über die Gelenkbewegungen des rechten Arms und der Finger der linken Hand usw.
3. Elementar-Musiklehre: das Notwendigste aus der Lehre vom Klange und ausführliche Lehre von der Notenschrift [Tonnamen; Tonstufen und ihre Abstände; Liniensystem; Schlüssel; Notenstufen; Notendauer und Pausen; Lehre vom Takt und Tempo; die Stärkegrade und Akzente; die legato- und staccato-Spielweise; desgleichen die Abkürzungen der Notenschrift; die Verzierungen und die auf Vortrag usw. bezüglichen Fremdwörter]. Im Anschluß an diese Elementarlehrgegenstände folgt die mehr oder weniger ausführliche Intervallehre (genaue Intervallkenntnis anstrebend); desgl. die Tonleiterbildung, die Tonarten und ihre Harmonie (Abriß der Harmonielehre). Zur Lehre von der Notenschrift gehören außerdem die violintechnischen Bezeichnungen, wie z. B. die Strichbezeichnungen, Fingersätze usw.
4. Praktische Übungen, vom ersten Anfang an, in allmählich gesteigerter Schwierigkeit (Entwicklung der Finger- und Bogentechnik, der Reinheit und Taktfestigkeit im Spiel). Diese sind entweder mechanische Fingerübungen, Tonleitern und Intervallfolgen, oder Übungsstücke (Etüden).

Zur Ergänzung derartiger strenger Studien bringen manche Schulen das Lied (Volkslied, Opernlied usw.); andre das Violinduett, um das leichtere melodische oder schwerere rhythmische Element dadurch zu pflegen. Aus

Digitized by Google

diesem Grunde werden die Übungen usw. auch oft mit einer begleitenden Violinstimme gesetzt.

b) **Die Lagenschule** bringt hauptsächlich die Fortsetzung der praktischen Übungen in den höheren Lagen, mit gleichmäßiger Berücksichtigung der unteren 7 Lagen; und zwar in logischer Folge (2., 3., 4. usw.), gemäß des allmählich heraufgerückten Tonumfangs. Hand in Hand geht damit natürlich das Wachsen der technischen Aufgaben und die Ausbildung der allgemeinen Musiklehre (sicheres Notenlesen, auch bei den in höheren Lagen hinzutretenden Noten mit vielen Hilfslinien).

Da die Griffe in den einzelnen Lagen sich nur unwesentlich modifizieren und die Technik dieselbe wie die in der 1. Lage ist, so braucht jede einzelne Lage nicht im entferntesten den Zeitaufwand zur Beherrschung, wie die Ausgangslage. Außer den Studien in jeder einzelnen Lage (restez dans la position) tritt aber als Hauptsache das Studium der Lagenverbindung, des Lagenwechsels auf, sowohl in der Verbindung der höheren Lagen unter sich, wie auch mit der ersten. Selbstverständlich müssen alle Arten Lagenwechsel nach und nach studiert werden, auch in Doppelgriffen: der Ausbau und die sichere Beherrschung des Lagenspiels kann jedoch erst im Verlaufe der weiteren Studien, namentlich der Etüden (s. Kapitel IV) gewonnen werden. Um die sichere Eingewöhnung der Hand in allen Lagen zu fördern und somit das Verwechseln der Handlagen zu vermeiden, macht man nach dem Studium der 2. und 3. Lage, dann nach der 4. und 5., später auch nach der 6. und 7. Lage je eine Pause, und feilt nun das erworbene Lagengebiet erst tüchtig, sei es an Etüden, Duetten oder Stücken, oder an früher gespielten Sachen, die jetzt durch Anwendung höherer Lagen schwieriger gestaltet werden können.

11. Die Anordnung des Lehrstoffes in der Schule.

Der Text der Schule soll das Notwendige, Wesentliche in klarer und leicht faßlicher Sprache bringen; er muß beschränkt

Digitized by Google

sein auf das Allgemeingültige und für alle Methoden Zulässige. Der Text wird entweder zusammenhängend als Einleitung gegeben; oder er kann in kleinen Abschnitten zur Erläuterung der praktischen Beispiele, also in bunter Folge, wie sie die technische Entwicklung bedingt, gesetzt sein.

Der Übungsstoff soll möglichst lückenlos sein; er muß eine reiche Auswahl bieten für verschiedenartige Schüler, nämlich für begabtere und schwerfällige. Der Ausgangspunkt der Lehre sind die einfachsten technischen und musikalischen Verhältnisse, nämlich die diatonische Tonfolge (Stammtöne) und gleiche Notenwerte (𝅝, 𝅗𝅥 und ♩): Durch die Stufenfolge lernen die Finger Maß nehmen auf dem Griffbrett (Gefühl des richtigen Abstands voneinander), und durch die langsame gedehnte Tonausspinnung lernt gleichzeitig der rechte Arm die gleichmäßige Fortbewegung des ganzen Bogens als Fundamentalstrichart. Nach Erreichung dieses Ziels wird die Einführung andrer Intervalle (also die sprungweise Tonfolge), ferner der chromatischen Hilfstöne für die linke Hand, sowie die ungleichartige Bogendehnung und Strichlänge für den rechten Arm die nächste Aufgabe bilden. Erst später, nach gesicherter Intonation kann auf die verschiedenartigen Stärkegrade Rücksicht genommen werden. Auf diese Weise wird die Technik der linken und rechten Hand gleicherweise allmählich erweitert, indem die neue Aufgabe die Schwierigkeit der vorhergehenden ergänzt oder überbietet (s. S. 136).

„Vor allen Dingen muß eine Lehrmethode den Verstand und die Urteilskraft entwickeln, damit nicht alle Anstrengungen der Übung und die Resultate der Geduld vergeblich seien. Es gebricht heutzutage dem Mechanismus nicht an Stoff: jede Schwierigkeit erfordert besondere Studien; aber eine Lehrmethode muß zu ihrer Anwendung, zur Ordnung der Materie führen, muß das Band, welches sie verknüpft, und das Ziel, worauf jene abzwecken, erkennen lassen. Einige haben durch abgekürzte Methoden den Unterricht zu beschleunigen gesucht und sind in der Kürze zu weit gegangen. Im Gegenteil muß aber der Unterricht so weitläufig und dabei doch so bestimmt gegeben werden, daß auch die minder begünstigte Fassungskraft ihn klar zu durchschauen vermag.“

(P. Baillot.)

Digitized by Google

12. Die hervorragendsten älteren Violinschulen.

Die Schule war ursprünglich die schriftliche Darstellung sowohl der Spielweise wie der ganzen Kunstanschauung ihres Verfassers. Daher hat der theoretische Teil bei der Mehrzahl der älteren großen Schulen einen bedeutend größeren Umfang als der praktische Teil, der meist lückenhaft ist, besonders auf der Elementarstufe. Sind diese Schulen heute auch weniger wertvoll für den Anfänger als technische Lehrbücher, so sind sie doch als historisch wichtige Dokumente für den gereiften Geiger von großem Nutzen.

Die erste bekannte größere Violinschule ist die von F. Geminiani 1740 herausgegebene; sie ist insofern von Interesse, als in ihr die Grundzüge der Lehre Corellis wiedergegeben sind, dessen Schüler Geminiani war. Der theoretische Teil dieses Werkes ist der hauptsächliche und enthält namentlich ausführlich eine spekulative Auslegung der Verzierungen. Während L. Mozart in seiner Schule (s. u.) die Geigenhaltung rechts vom Saitenhalter fordert, lehrt Geminiani die heute übliche Manier. Dagegen rät Geminiani als ein Hilfsmittel für die reine Intonation, dem Schüler die Griffe durch Striche auf dem Griffbrett vorzuzeichnen, was L. Mozart mit Recht verpönt. Des letzteren Schulwerk erschien 1756 unter dem Titel: „Versuch einer gründlichen Violinschule“: Sie enthält in klarer, knapper Form den methodischen Grundzug, wie er auch heute noch üblich ist; im praktischen Teil beschränkt er sich auf kurze, treffende Beispiele andrer Meister. Die zu jener Zeit übliche Bezeichnung der 2. Lage als „halbe Applikatur“ verschwindet zuerst in J. A. Hillers „Anweisung zum Violinspielen“ (1792), der die Bezeichnung als 1., 2., 3. Lage usw. aufstellte.

Die große Schule des Pariser Konservatoriums, verfaßt von Rode, Kreutzer und Baillot, brachte die wichtigsten Gesichtspunkte des Violinspiels in übersichtlicher, knapper Weise zur Sprache und zwar unter Berücksichtigung der bereits vorhandenen Lehrbücher. Zur Ergänzung der wenigen praktischen Übungen schrieben die Verfasser dieser Schule

Digitized by Google

ihre noch heute geschätzten Etüden. P. Baillot gab später (1834) noch allein eine große Schule („L'art du Violon") heraus, die namentlich ausführlich im Text ist und die Vortragskunst an vielen Beispielen erläutert.

Als indirekten Ausfluß der Lehre Tartinis ist die „Nouvelle Methode" von B. Campagnoli (1823, Breitkopf und Härtel) anzusehen, deren praktische Übungen auch heute noch Wert haben. Campagnoli berücksichtigte bereits die durch Paganini sich bahnbrechende moderne Virtuosität; z. B. das Flageoletspiel, das Spiel auf einzelnen Saiten usw. Denselben Einfluß der Virtuosität zeigen auch die französischen Schulen nach Baillot, z. B. die von F. Mazas (Op. 34. „Methode de Violon") und Ch. de Bériot (Op. 102. „Methode de Violon" und Op. 123. „Ecole transcendante du Violon"): Der Geigensatz des letzteren Meisters zeigt namentlich die für französisches Violinspiel und Komposition charakteristische Glätte und salonmäßige Manieren. Dasselbe ist auch bei den neueren Schulen von D. Alard und H. Léonard der Fall, die sich aber der Weitschweifigkeit des Textes enthalten und mehr auf praktische Schulung hinarbeiten.

Von den deutschen Schulen großen Umfangs ist diejenige von L. Spohr die bedeutendste (erschienen 1831): Sie gibt im textlichen Teile in klarer Sprache die Erklärung aller die Praxis des Geigenspiels berührenden Gegenstände, deren Kenntnis für den gebildeten Künstler unerläßlich ist. Der praktische Teil dieses Werkes besteht aus Übungen (im zweistimmigen gediegenen Violinsatz gehalten) und aus einigen Musterbeispielen. Erstere, keineswegs ausreichend für wirkliche Anfänger, sind auch heute noch als Etüden von musikalisch-technischem Wert; besonders, wenn man von der Spohr eigentümlichen, subjektiven Manier der Bogeneinteilung absieht, die heute antiquiert erscheint: Aus demselben Grunde hat auch das Studium der genauest bezeichneten und erläuterten Musterbeispiele (z. B. Rodes A-Moll-Konzert und Spohrs D-Moll-Konzert) nur einen relativen Wert, höchstens für fertige Geiger, die sich mit der Spohrschen

Digitized by Google

Vortragsmanier und eigentümlichen Bogentechnik aus historischem Interesse beschäftigen wollen.

Von L. Spohrs Schülern schrieb F. David eine Violin-Schule [1863, Breitkopf und Härtel, Mk. 10.—] die als ein hauptsächlich praktisches Lehrbuch noch heute allgemein geschätzt wird; David vermeidet alle Weitläufigkeiten im Text; namentlich dasjenige, was schließlich doch nur im persönlichen Unterricht gelehrt und gelernt werden kann; auch gibt er den Übungsstoff für die Elementarstufe bedeutend reichhaltiger, besonders mit Inbegriff der ergänzenden Etüden Op. 44, [2 Hefte à Mk. 3.—] und Op. 45, [2 Hefte à Mk. 2.— Breitkopf und Härtel].

Sorgfältige Arbeit zeigt auch die Schule eines andern Spohrschülers, Hub. Ries (1842), der den musikalisch feinsinnigen Duettsatz seines Lehrers sich zu eigen gemacht hat. Von neueren Schulen ist eine groß angelegte, die die ganze Entwicklung des Geigenspiels zusammenfassen will, diejenige von Singer und Seifriz („Große theoretisch-praktische Violinschule"). Ferner die zurzeit im Erscheinen begriffene Schule von Joseph Joachim und Andreas Moser in 3 Bdn. [Simrock.]

Durch das Studium eines einzigen Schulwerkes vom Anfang bis zur höchsten Ausbildung ist immer eine gewisse Einseitigkeit unvermeidlich, die den Anforderungen der modernen Technik nicht gerecht werden kann:

Dies ist nur durch ein tüchtiges Studium der Etüden-Hauptwerke möglich; und Aufgabe der Schule kann es nur sein, auf diese genügend vorzubereiten. Aus diesem Grunde zieht die Mehrzahl der Violin-Pädagogen die knapp gehaltene Elementar- und Lagenschule heute den „großen" Schulen vor.

Von praktischen Schulwerken seien namhaft gemacht die Schulen von Papini Op. 57, [4 Teile je Mk. 3.— Breitkopf und Härtel], Fr. Hermann [Peters, 2 Bde à Mk. 1.50], E. A. Hohmann [Peters, Mk. 2.—], Klenck [Breitkopf und Härtel, 7 Hefte à Mk. 3.—], E. F. A. Zimmermann [Dresden, 4 Hefte].

Ferner von „Elementar-Violinschulen": C. G. Hering

Digitized by Google

(Op. 13), Mk. 2.—. Kastner, Mk. 2—. Lehmann (Op. 20), Mk. 4.— [sämtlich bei Breitkopf und Härtel], und L. J. Meerts, R. Scholz, op. 2 [Oertel, Mk. 3.—].

Von „Lagen-Schulen": H. E. Kayser Op. 67 [Cranz, Mk. 2.60]. Papini, Op. 57, 2. Teil, Mk. 3.—. Scholz, Op. 3, Mk. 3.— [Breitkopf und Härtel].

Für die Zwecke der Ausbildung der Präparanden- und Seminarlehrer schrieben Violinschulen (mit Berücksichtigung des Volkslieds):

Brähmig, Blied, W. Hoppe, Magerstädt, H. Schröder usw.

Als Schulauszüge hat man die „mechanischen" oder täglichen Fingerübungen anzusehen. Derartige Werke sind z.B.:

Dannreuther, Tonleiter- und Akkordstudien [Breitkopf und Härtel, Mk. 3.—]. Léonard, Gymnastique [Schott, Mk. 6.—]. Schradieck, Violintechnik. Scholz, Op. 14. Technische Übungen, 4 Hefte [Oertel]. Sevcik, Op. 1. Schule der Fingertechnik. Singer, Tägliche Übungen. Sitt, Tonleiterstudien.

IV. Das Etüden-Studium.

13. Allgemeines über Violin-Etüden und ihr Studium.

a) Die Etüde oder das Übungsstück enthält vorwiegend technische Studien im musikalischen Gewande: der Inhalt der kleinern oder größern Etüdenform bildet die vielseitige Wiederholung eines Motivs oder nur weniger Motive, erscheint also als Variation eines Grundgedankens in Liedform. Seltener (wie z. B. bei manchen Vortragsetüden) ist die Form eine ausgedehntere, der Rondo- oder Sonatenform entsprechende. Der rhythmische Bau der Etüde kann eine gleichartige, ununterbrochene Bewegung (gleichartige Figuration) sein; oder der Rhythmus kann öfter und frei wechseln. Wenn auch die Violinetüde meist einstimmig

Digitized by Google

(melodisch) ist, so liegt den Tonreihen doch eine bestimmte Harmonie, resp. ein Harmonieschema zugrunde.

Hinsichtlich des technischen oder musikalischen Zwecks der Etüden kann man als Gruppen unterscheiden: Fingeretüden (für rein mechanische Fingerdressur); ferner Doppelgriff-, Triller-, Stricharten-, charakteristische und Vortragsetüden.

b) Aus der ältesten Geigerepoche sind es zwei Werke, die den Charakter von Etüden haben und der instruktiven Literatur zuzuzählen sind: 1. G. Tartinis „L'arte dell' arco" (L'art de l'archet), bestehend in 50 Variationen über eine Gavotte mit beziffertem Baß (neu herausgegeben, auch mit Klavierbegleitung von F. David). 2. P. Locatellis „L'arte del Violino. 24 Capricci" (8 davon sind von Witting neu herausgegeben). Ist ersteres Werk eine Zusammenstellung der Fundamente der Bogentechnik, das auch heute noch nützlich zum Studium ist (etwa neben oder nach Kreutzer), so ist letzteres Werk eine für die Fingertechnik außerordentlich schwierige Aufgabe, da in ihm außer höchsten Lagen noch 3 und 4fache Griffe (beim Arpeggio, dem Hauptbestandteil des alten Passagensatzes) mit Vorliebe gepflegt werden. Erst nach den Versuchen, dem Jünger die Technik wie sie die Meisterwerke für Geige enthielten, in Gestalt einer „Schule" oder Methode zugänglich zu machen, entstand das Übungsstück, für das zur Zeit J. S. Bachs noch nicht der Titel „Etüde" üblich war, sondern das durch „Capriccio", „Invention", „Matinée" usw. bezeichnet wurde. Die Urform der Etüde ist das Präludium.

Die ersten selbständigen Komponisten der Violinetüde waren P. Gaviniés und F. Fiorillo (Ende des 18. Jahrhunderts); ihnen reihten sich auf gediegenem Gebiet R. Kreutzer mit seinen technisch äußerst vielseitigen Etüden und P. Rode mit seinen formvollendeten Capricen an, denen dann P. Baillot und Spohr einerseits und N. Paganini andrerseits folgten, letzterer höchste technische Aufgaben stellend. Seitdem ist durch die Etüdenliteratur für alle Entwicklungsstufen der Technik hinreichendes Studienmaterial ange-

Digitized by Google

sammelt worden, welche eine lückenlose Ausbildung des Geigers nach der technischen Seite hin ermöglicht, aber auch eine sorgfältige methodische Auswahl erheischt.

c) Im vollständigen Studiengange des Geigers, dem „Gradus ad Parnassum", sind es hauptsächlich die Etüdenwerke von Kreutzer, Rode und Fiorillo, die jeder sorgfältig geschulte Geiger, gleichviel welcher Richtung, beherrschen können muß, weil sie den Grundkern der Technik bilden.

Aber diese allein sind noch nicht ausreichend für die vollendete Reproduktion der klassischen Solo- und Ensemblemusik; noch viel weniger aber zur Bewältigung virtuoser Aufgaben, wie sie die Mehrzahl der Kompositionen von Spohr, Joachim oder von Paganini, Ernst, Vieuxtemps usw. fordert. Ja, selbst der moderne Orchestergeiger, an den wahrhaft virtuose Anforderungen gestellt werden, kann mit diesem Etüdenstamm nicht mehr auskommen; er muß den gesteigerten Turnapparat so manches andern Etüdenwerkes noch außerdem fleißig handhaben! Auch als Vorbereitung auf diesen Studiengang, zur Ergänzung der Elementar- und Lagenschule, ist schon auf fleißiges Etüdenstudium hinzuwirken, um die Technik vielseitig in Angriff zu nehmen und sie lückenlos für die Hauptstudien vorzubereiten.

d) Zum sorgfältigen und fruchtbringenden Etüdenstudium gehört eine vernünftige Einsicht in den Zweck der Etüden, in das, worauf es ankommt. Jede Etüde ist natürlich in allen ihren Teilen erst langsam und mäßig stark, also ohne Rücksicht auf vorgeschriebenes Tempo und auf Stärkegrade durchzuüben, um Tonreinheit, Glätte der Tonfolge und der Bogenführung zunächst zu erreichen. Darauf berücksichtigt man zunächst strengen Takt (fließendes Spiel) aber noch in einem mäßigen Tempo. Die widerspenstigen einzelnen Stellen müssen dabei durch beharrliche Wiederholung bezwungen werden. Hiernach werden die Akzente und Stärkegrade mit ihrer Schattierung neue Aufgaben stellen, deren Lösung zur Ausfeilung wesentlich beitragen, worauf dann gesteigertes Tempo den Abschluß bildet.

Digitized by Google

Volle Aneignung des Übungsstoffs verlangt dessen Ausnutzung in vielseitigster Weise; z. B. durch Anwendung auch andrer Stricharten als der vorgeschriebenen: gestoßene Läufe auch im legato und in gemischten Stricharten, ferner an verschiedenen Bogenteilen usw. Auch das Studium in verschiedenen Stärkegraden, ebenso das Ausprobieren verschiedenartiger Fingersätze neben dem vorgeschriebenen gehört hierher. Durch Transposition in andre Tonarten (wenn angängig z. B. einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer), oder Versetzung in eine andre Oktave wird das Studium der Etüden vielseitig und durch die freie Selbstbetätigung des Übenden auch interessant gemacht.

Eine vollkommene Beherrschung wird natürlich erst auf höherer technischer Stufe durch Wiederholung ermöglicht werden.

14. R. Kreutzers „40 Etudes ou Caprices.“*

Die allgemein anerkannten Vorzüge, welche dies Werk zum „täglichen Brot“ jedes Geigers gemacht haben, bestehen in der vielseitigen Ausnutzung der technischen Fundamente und deren methodischer Fassung: die Technik, die das sorgfältig betriebene mehrmalige Kreutzer-Studium gibt, ist die allgemein notwendige. Sie beschränkt sich auf das Gebiet der untern und mittlern Lagen (selten über die 7. Lage hinausgehend); auf normale Griffe (tüchtige Schulung des 4. Fingers) und eine solide Bogentechnik. Breite und Langatmigkeit der Bogenführung; gesunder, mannbarer Ton und wechselreiche Stricharten, sowie Kraft und Ausdauer in der Fingertechnik bilden den Hauptvorzug des Kreutzer-Studiums, wenn es zur richtigen Zeit, also nach einer soliden Vorschulung betrieben wird.

* In einigen neueren Ausgaben sind diese zu 42 Etüden ergänzt. Für die Nummernangabe bei der folgenden Beschreibung sind die Ausgaben mit 40 Etüden (z. B. die bei Breitkopf u. Härtel erschienene; Preis 2 Mk.) zugrunde gelegt. Mit Begleitung einer 2. Violine wurde Kreutzers Werk von Habeneck, mit Klavierbegleitung von Eichheim herausgegeben.

Digitized by Google

Wir unterscheiden bei Kreutzer folgende Abteilungen von Etüden:

1. Gemischte Stricharten (mit verschiedenartigsten Modellen): Nr. 2, 3, 5.
2. Staccato-Etüde: Nr. 4.
3. Martelé-Strich: Nr. 6 und 7.
4. Legato-Etüden: Nr. 13 und 27.
5. Mechanische Fingeretüden: Nr. 9, 11, 12.
6. Trilleretüden: Nr. 13—20 und 38.
7. Doppelgriffetüden: Nr. 23, 30—40.
8. Charakteristische und Vortragsetüden: Nr. 1, 22, 26, 8, 10, 24, 25, 28 und 29.

Betreffs der Reihenfolge der Etüden verfährt man am besten derart, daß man regelmäßig eine der Stricharten-Etüden (s. S. 35) oder eine der Finger- resp. Trilleretüden studiert und je eine der andern daneben nimmt, etwa in der Folge der Nummern 4, 6, 7, 12, 25, 8, 10, 24, 28, 29, 1, 22, 26, 30—40.

Etüde Nr. 1, die mit Unrecht gewöhnlich ganz ausgelassen wird, ist eine Studie für langatmige, gut schattierte Bogenführung. Sie ist mit langen, schön herausquellenden Trillern und breit ausfüllenden Läufen zu spielen (glattes Portamento bei den Sprüngen notwendig).

Die Strichartenetüden Nr. 2, 3 und 5 sind in den verschiedensten Strichformen gehörig auszunutzen (s. S. 35)*; in Nr. 3 ist besonders der in regelmäßigen Schritten bis zur 5. Lage aufsteigende Gang mit klopfendem Lagenwechsel zu üben. Nr. 5 fordert verschiedene Stricharten im Triolen-Rhythmus.

Die Staccatoetüde (Nr. 4) ist zwar für das Staccatostudium nicht ausreichend, ebensowenig wie die beigegebene Anweisung zur Ausführung desselben; sie bietet aber in

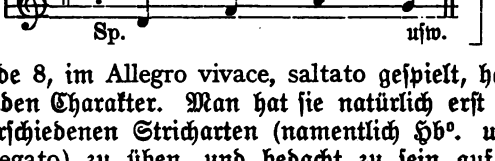
* Eine große Anzahl von Strichformen für diese Etüde findet man mit Erläuterungen in des Verfassers Schrift „Die Violintechnik" [Hannover, L. Oertel].

Digitized by Google

den oft wechselnden drei- und vierteiligen Figuren (bei Tonleiter- und Akkordläufen) ein schätzenswertes Material für diese Strichart.

Nr. 6 und 7 sind für den gehämmerten (martelé-) Strich an der äußersten Spitze und am Frosch bestimmt (ganz kurze Strichelchen mit scharf trennenden Pausen), doch auch im Halbenbogenstrich nützlich. In Nr. 6: sichere Sprünge und klopfender Fingerwechsel; in Nr. 7 leicht und geschickt ausgeführter Saitenübergang zu beobachten.

[Nr. 7 auch vorzüglich für martelé im pp; ferner für gestoßenen punktierten Rhythmus:



Etüde 8, im Allegro vivace, saltato gespielt, hat einen glänzenden Charakter. Man hat sie natürlich erst langsam mit verschiedenen Stricharten (namentlich Hb°. und Hb". sowie legato) zu üben, und bedacht zu sein auf glatten Saitenübergang und gute Akzentuation.

Die Fingeretüde Nr. 9 dient zur Kräftigung namentlich des 4. Fingers und zur Präzision des Fingerschlags (der 1. Finger bleibt möglichst liegen, als Stützfinger). Leicht vernachlässigt wird hierbei die Reinheit der 3. Note jedes Viertels. Im ganz langsamen Tempo wähle man die Bindung von einem Takt. Die fortrückende Stelle des letzten Absatzes ist mit leicht gleitender Hand und sicher einsetzendem 1. Finger zu spielen.

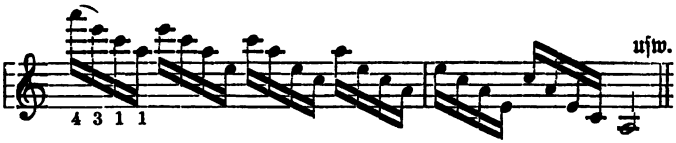
In Etüde Nr. 10 ist das Achtel des 1. Motivs immer etwas gekürzt, mit kräftigem Hb°. zu spielen; die akkordischen Gänge an der Spitze und in der Mitte mit Handgelenkstrichen, auch gebunden und im hüpfenden Strich.

Die 11. Etüde fordert bei absteigenden, ruhigen Läufen den Lagenwechsel des Ablösens zweier Finger auf dem gleichen Ton. Sie verlangt peinliche Sauberkeit desselben,

Digitized by Google

ohne hörbares Gleiten beim Verlassen der Lage. Man übe diese Etüde auch in Es-Dur ($^1/_2$ Ton tiefer transponiert).

Die 12. Etüde enthält gebrochene Akkorde aufwärts in gleicher Brechungsart, und zwar in den einfacheren Dur- und Molltonarten: Man wende hierbei außer der vorgezeichneten noch verschiedene andere Stricharten an, z. B. Bindung von ein und zwei Takten, hüpfenden Strich usw. Der höchste Ton jedes Laufes muß rein und mit festem Fingerdruck abgelangt werden, möglichst bei festgehaltenem 1. Finger. Sehr nützlich ist es, wenn auch bedeutend schwerer, die Arpeggien umgekehrt, von oben nach unten laufend zu spielen:



Man studiere diese Etüde auch ferner in A-Dur.

Etüde Nr. 13 verlangt glatte, geschmeidige Saitenbindung, ohne Abbrechen und Ecken in der Tonbildung. Das Ablangen vom 4. Finger und der sprungweise Lagenwechsel müssen mit klopfendem Fingerschlag ausgeführt werden. Im langsamen Tempo wird man sich erst mit der Bindung eines Taktes begnügen; man sorge auch hier für gute Akzentuation und Schattierung.

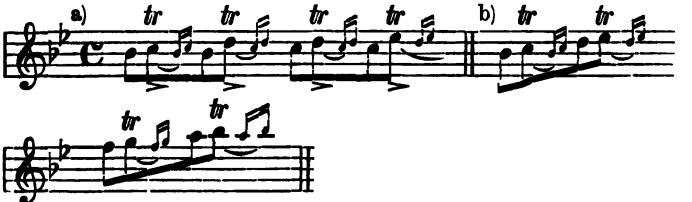
Die Trilleretüden Nr. 14—21, denen sich Nr. 38 anreiht (Triller bei Doppelgriffen), sind namentlich für die verschiedenen Arten von kurzen Trillern nützlich, wenngleich viele Formen davon veraltet sind.

* Etüde 14. a) Trillermotiv mit absteigender, b) solches mit aufsteigender Sekundenfolge.

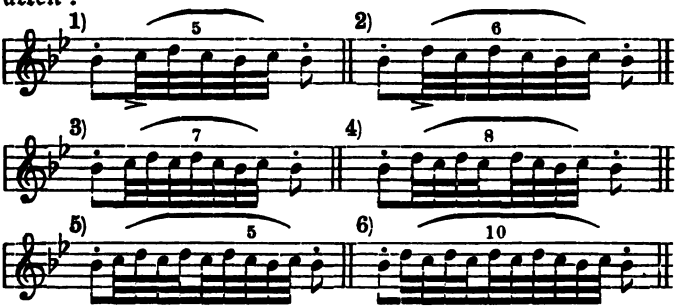
---

* Auszug aus des Verfassers Op. 15 „Das Studium der Verzierungen", Heft II [Leipzig, Breitkopf u. Härtel].

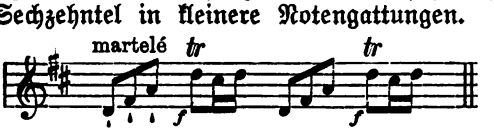
Digitized by Google



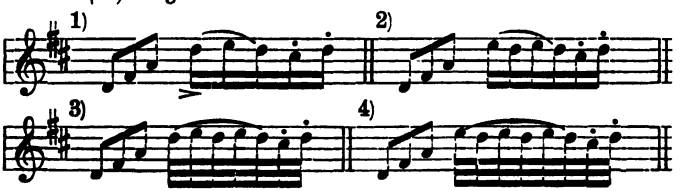
Akzentuierte Triller auf sekundärem Taktglied mit Nachschlägen, namentlich für den 3. Finger gut. Ausführungsarten:



Etüde 15. Akzentuierte Triller mit ausgeschriebenen Nachschlägen, die ausnahmsweise gestoßen werden sollen; bei gesteigertem Trillerumfang verwandeln sich diese Nachschlags-Sechzehntel in kleinere Notengattungen.

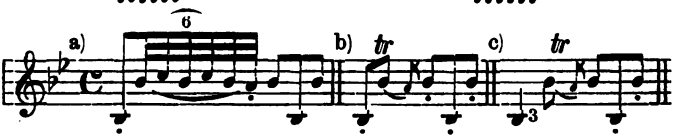


Ausführungsarten:

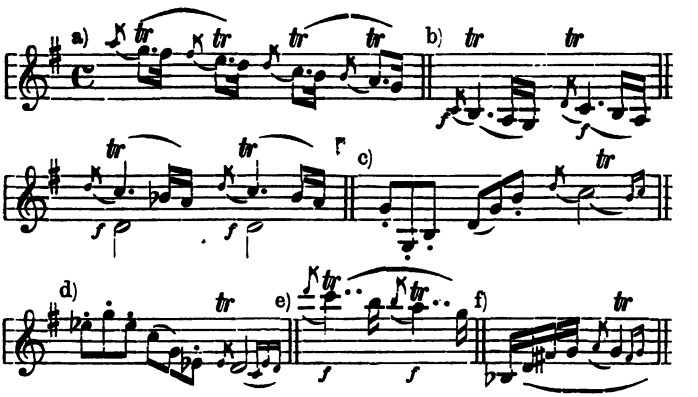


Digitized by Google

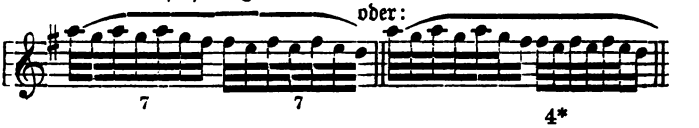
Etüde 16. Ausgeschriebener kurzer Triller, der dem geschnellten Doppelschlag ähnelt, mit der gestoßenen Nachschlagsnote der tieferen Sekunde. Man kann sich das Trillermotiv a) zweiteilig (wie bei b) oder dreiteilig (wie bei c) denken. Die Ausführung erfolgt besser als dreiteilige Sextole ( ) wie als Doppeltriole ( ).



Etüde 17 enthält verschiedene Trillermotive:

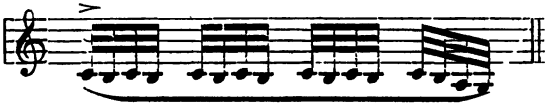


Die Triller unter a) bilden eine Kette mit ausgeschriebenen Nachschlägen der tieferen Sekunde, die je nach der Zahl der Trillertöne kürzer als ein $^1/_{16}$tel abgefertigt werden. Ausführung:

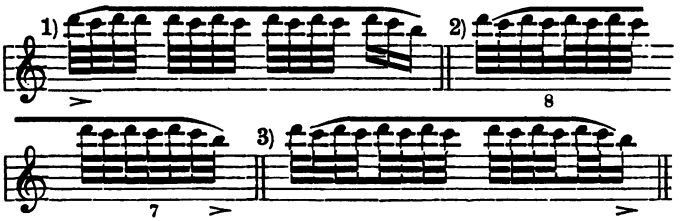


Digitized by Google

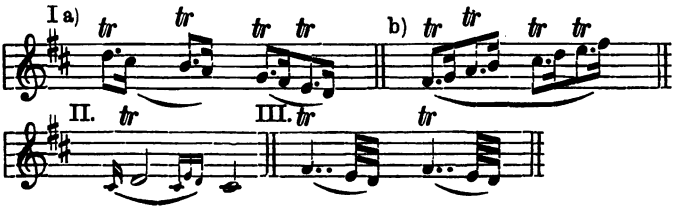
Die Triller bei b) beginnen mit der Hilfsnote und haben eine nachschlagsartige Figur von fallenden Sekunden, die man ebenfalls nicht als genaue $^1/_{16}$tel, sondern in der Schnelligkeit der Trillertöne spielt:



Die Triller bei c) und d) sind lange Triller mit regelmäßigen Nachschlägen aus 2 und 3 Noten; ebenso der unter f). Die Triller von Takt e) beginnen mit der Hilfsnote und enden im (ausgeschriebenen) Nachschlag der geringwertigen tieferen Sekunde. Ausführung:

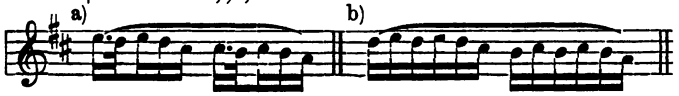


Etüde 18. Trillermotive:

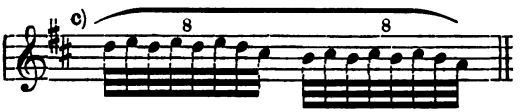


Kreutzer gibt für I a) folgende Ausführungsarten an:

Punktierter Rhythmus.

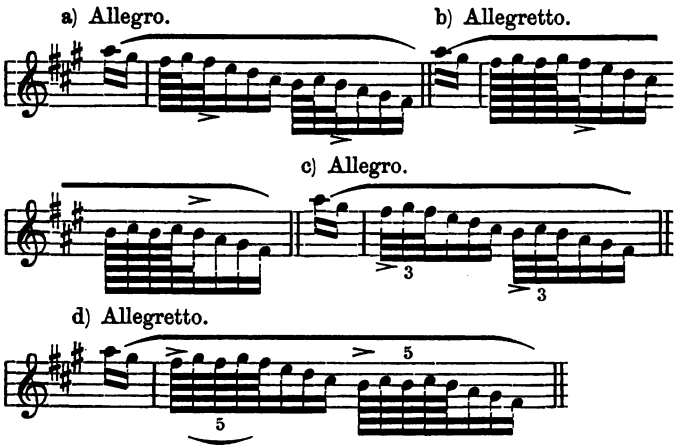


Digitized by Google



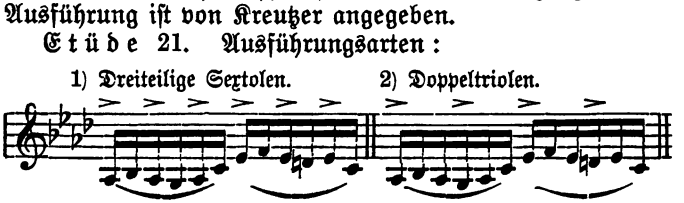
Bei dem aufsteigenden Gang I b) nimmt man dagegen nur die Ausführungsarten b) und c) .— Motiv II wie in Etüde 17 d); III wie ebendaselbst unter b) angegeben.

Etüde 19 enthält hauptsächlich kurze Triller bei absteigenden Gängen. Die Ausführung geschehe in einfachen a) und doppelten Pralltrillern b) wie in kurzen betonten Trillern (c und d).



Etüde 20, vorzüglich für den 4. Finger. Durch die Triller werden hier synkopierte Taktteile erzeugt. Die Ausführung ist von Kreutzer angegeben.

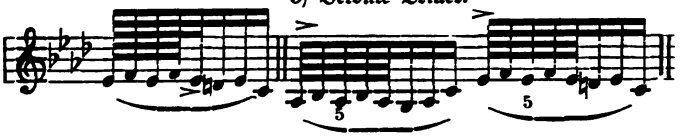
Etüde 21. Ausführungsarten:



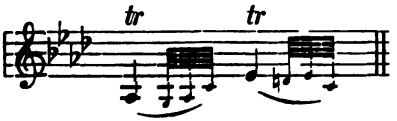
Digitized by Google

3) Einfache Pralltriller. 4) Doppelte Pralltriller.

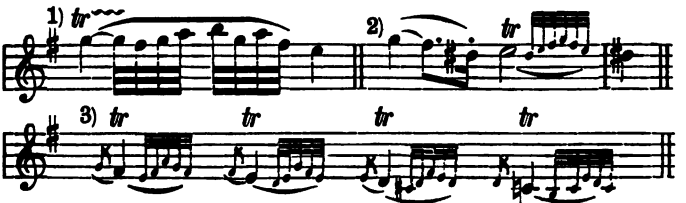
5) Betonte Triller.



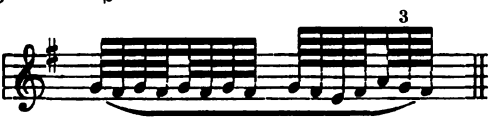
6) Freie Abänderung des Motivs.



Etüde 26. Von den Trillern dieser Etüde sind folgende drei Arten hervortretend:

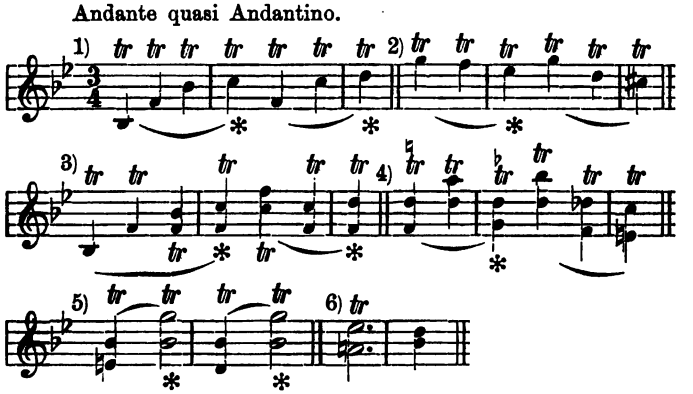


Beim Triller unter 1) vertreten die drei $^1/_{32}$tel des 3. Achtels den Nachschlag; beim Triller unter 2) wie auch bei 3) sind die Nachschläge kadenzartig erweitert. Bei Art 2) wird nur $^3/_8$tel lang getrillert und das 4. Achtel erhält die Nachschlagsfigur; der Triller der dritten Art wird sich folgendermaßen bilden:

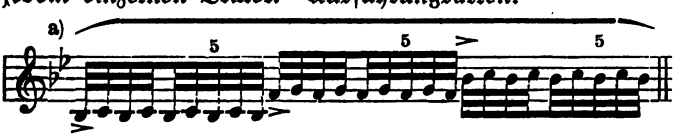


Digitized by Google

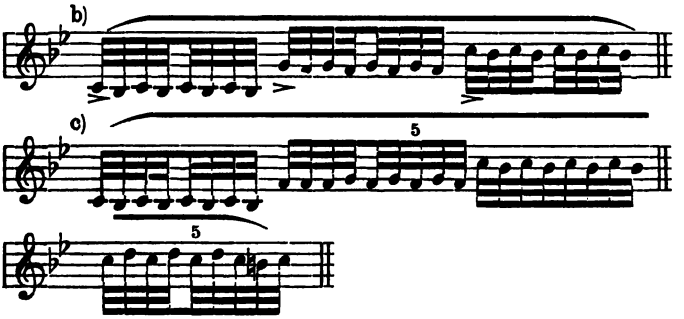
Etüde 38, wichtige Kettentrilleretüde mit folgenden Motiven:



Im 1. Motiv steigen die Triller aufwärts, im 2. fallen sie dagegen vorwiegend. Bei 3) liegt der Triller auf demselben Ton in verschiedenen Stimmen; bei 4) sind Sprünge der Trillerhauptnoten; im 5. Motiv treten längere nach kürzeren Trillern auf; im 6. Motiv haben wir einen Schlußtriller auf der verminderten Quinte. — Die Ausführung kann derartig sein, daß man: a) jeden Triller mit der Hauptnote beginnt; b) mit der Hilfsnote oder c) mit Haupt- und Hilfsnote abwechselnd anfängt. Ferner kann man die ganzen Triller ohne Nachschläge spielen oder solche nur bei den rhythmischen Teilpunkten (vor den ungetrillerten Schlußnoten wie z. B. im 11., 31. Takt usw.) anbringen; auch nach längeren Trillern (Motiv 5) passen, ebenso wie bei melodischen Wendepunkten (oben durch * bezeichnet) Nachschläge; weniger empfehlenswert sind solche nach jedem einzelnen Triller. Ausführungsarten:



Digitized by Google



Etüde Nr. 22 enthält Kadenzen, die als Ausschmückung der gesanglich gehaltenen großen Fermaten erscheinen. Zunächst werden die Gänge natürlich langsam studiert und dabei kürzere Bindungen verwendet. Später werden dann die Passagen im freien Tempo (oft stringendo anlaufend und ritardando endend, einlenkend) und schön schattiert gespielt. Die groß gedruckte 𝅘𝅥𝅯-Stelle ist dagegen ruhig, im langsamen Tempo zu spielen.

Die 23. Etüde enthält Doppelgriff-Oktaven bei energischem Strich (das 𝅘𝅥𝅮 ist immer etwas gekürzt zu spielen!).

Etüde Nr. 24 ist kraftvoll und schwunghaft, also auch gut akzentuiert zu spielen, mit breitem Strich (wobei die Bindungen nur ebensoviel Strich erhalten als die gestoßenen Noten). Bei den abgelangten Dezimen soll der 1. Finger liegen bleiben; kleine Hände können hierbei aber auch ruhig die Lage wechseln.

Etüde Nr. 25 kann man sowohl in der vorgezeichneten Strichart und Nüancierung spielen (Hb., die erste 𝅘𝅥𝅯-Note jedes Viertels F herausgebracht), wie auch ohne dieses Herausheben der melodischen Stichnoten, ganz pp, ferner in ganzer Taktbindung. Zu beachten ist immer die Reinheit der Mollterz, sowie die der Intervalle des verminderten Septakkordes.

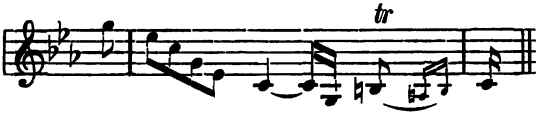
Etüde 26 ist eine schöne Vortragsetüde mit ernsthaftem

Digitized by Google

Charakter; sie fordert reiche Schattierung und deutliche Gliederung der Formteile. Die 𝅘𝅥𝅯-Auftakte sind immer in enger Aufeinanderfolge mit dem Viertel darnach zu spielen. Die kleinen *staccati* gehämmert an der äußersten Spitze; die Sprünge energisch, mit sicherem Fingereinsatz. Die folgende Stelle a) hat man sich als Doppelgriffbrechung wie bei b) zu denken:

Etüde Nr. 27 ist als Bindungs-Etüde wie Nr. 13 zu behandeln: Der hier verlangte fortwährende Saitenwechsel erfordert geschmeidiges Handgelenk. Die 28. Etüde verlangt schwungvollen Hb.-Strich, gut betont, der auch bei den Stellen in oberen Lagen nicht verwischt klingen darf. Bei den häufig abgelangten Tönen sorge man für kräftigen Druck des 4. Fingers.

Die wuchtige 29. Etüde hat im Thema folgenden Melodiefaden (der durch harmonische Hilfsnoten umschrieben ist):



Die Triller, abgerundet durch Nachschläge, müssen betont eintreten und dürfen den Takt nicht aufhalten.

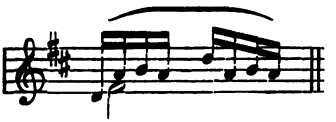
Von den Doppelgriffetüden hat Nr. 30 vorherrschend Seitenbewegung der beiden Stimmen (nämlich eine gehaltene und eine tonleitermäßig sich fortbewegende Stimme). Besonders beachtenswert ist immer der Bogenübergang zur Nachbarseite, von der einfachen ersten Note des Taktes zur doppelgriffigen zweiten hin (der 1. Finger ergreift am besten bei der ersten Note gleich den reinen Quintgriff). Die kleinen Sekunden und großen Septimen sind recht scharf zu nehmen, entsprechend der absoluten Tonreinheit (nicht der tempe-

Digitized by Google

rierten Stimmung). Die Nüancierung kann in den ersten Takten je in einem > oder <, im 5. Takte in einem < > erfolgen. Beim Lagenwechsel ist natürlich immer ein klopfender Fingerschlag notwendig.

Etüde Nr. 31 enthält hauptsächlich Parallelbewegung in Terzen (Gesangssatz). Die abgelangten Griffe bei den Terzen (wie im 2. Takt) werden nur spannfähigen Fingern rein zu spielen möglich sein (bei festem Druck des 3. Fingers): Man kann deshalb hierbei ruhig in die 2. oder 3. Lage gehen.

In Etüde Nr. 32 hat man die Doppelgriffe als Seitenbewegung derartig aufzufassen:

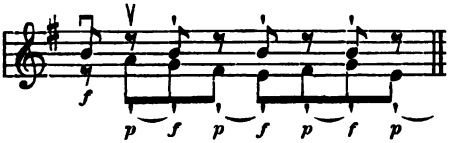


Hierbei ist auf eine glatte Bindung der Saiten vom ersten zum zweiten 1/16tel zu sehen, sowie auf die reine Harmonie. Durchweg schwer ist die Aufgabe für den 4. Finger, der oft die Sexte und Septime des 2. Fingers abzulangen hat. Für geläufiges Spiel der Etüde empfiehlt es sich, sie sowohl im p und F, wie auch mit taktweiser Nüancierung zu üben (> und < >).

Der Marsch Nr. 33 ist mit Keckheit und Kraft vorzutragen, auch mit guter Akzentuierung, ohne Plumpheit der Akkorde. Im gestoßenen punktierten Rhythmus kürzt man die punktierte Note, und spielt das ihr folgende 𝅘𝅥𝅯 angeschlossen (als Auftakt) an die folgende Note. Die Saitenbindungen in Doppelgriffen müssen schwungvoll und ohne Lücken gespielt werden.

In Etüde Nr. 34, vorherrschend mit Seitenbewegung beider Stimmen, kommt die Viottische Strichart in Anwendung, wobei die eine Note (auf schlechtem Zeitteil) als Auftakt leicht, die folgende, auf gutem Zeitteil (hier der Doppelgriff) markiert gespielt wird, alles scharf gekürzt, gehämmert an der Spitze.

Digitized by Google



Etüde No. 35 bringt vorwiegend Akkordbrechungen in einfachen und Doppelgriffen: Das zweite und dritte ♪ jedes halben Taktes ist (als Akkordbrechung) gleichzeitig zu greifen. Das erste ♪, etwas gekürzt mit Gb. leicht heraufahrend; das zweite ♪ < und das dritte *sf* herausgehoben; die Saitenbindung hierbei schwungvoll und ohne Lücke. Die beiden gestoßenen ♪ sind nicht spitz, sondern mit angeschlossenen Handgelenkstrichen an der Spitze zu spielen. Das Ganze schwungvoll und schnell (auch mit ⊓ beginnen beim Üben!).

Die 36. Etüde ist ein Duo mit schöner, abwechslungsreicher Stimmenführung. Beim unterbrochenen Rhythmus ist auf genaue Unterscheidung des ♪ und ♩ zu achten. Sehr häufige Anwendung erfährt die 2. Lage. Zum guten Vortrag gehört hier notwendig deutliche Akzentuation und Schattierung.

Auch die 37. Etüde ist als charakteristisches Duo aufzufassen, wobei die untere Stimme die obere mit unterbrochenem Rhythmus oder nachahmenden kurzen Figuren begleitet: während der Bogen auf der oberen Saite ohne Unterbrechung gezogen wird, muß er bei den gleichzeitigen ♪ der Unterstimme von der tieferen Saite abgehoben werden, und zwar möglichst unauffällig und leicht. Gute Betonung fordern die Vorhalte in der Stimmenführung.

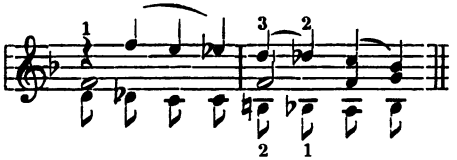
Die verschiedenen reinen Primen, sowie die abgelangten Nonen und Dezimen bedingen sowohl Eingewöhnung in weite Griffe wie eine ziemliche Ausdauer der Kraft.

Etüde Nr. 38 s. S. 55.

Etüde Nr. 39 weist im Adagio ein Doppelgriffspiel auf, das weit über die Technik des ganzen Etüdenwerkes hinausgeht. Vorherrschen muß hier durchaus edler Gesangsstil und

Digitized by Google

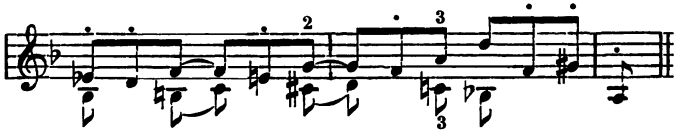
Zartheit; daher dürfen die Akkorde als Begleitung nicht plump gespielt werden, sodaß sie die Melodiestimme nicht verdecken oder auffällig unterbrechen. Sehr schwer sind manche gebundenen Akkorde, wie z. B.:



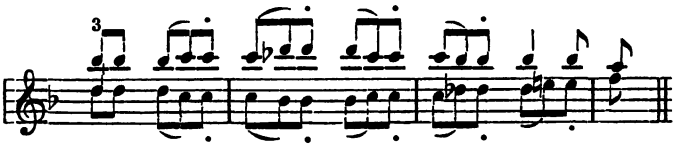
Damit hierbei die gebundene Oberstimme kaum merklich unterbrochen zu werden braucht, ist schnelles Arpeggieren mit größter Leichtigkeit zu verbinden.

Der schöne gesangliche Vortrag dieser Etüde verlangt außer der Leichtigkeit des Spiels auch gut abgerundete Terzentriller, sowie schön verteilte Schattierung.

Etüde Nr. 40 soll scherzhaft gespielt werden: Leicht gestoßene, doch gut betonte Achtelnoten; die entweder mit liegendem oder leicht streifendem Bogen zu spielen sind. Bei den plötzlich eintretenden vereinzelten Dezimengriffen muß der Daumen sehr nachgiebig sein (zur Erleichterung kann man ihn unter den Geigenhals herunterziehen schon beim vorhergehenden Griff):



Leichter ist die Dezime, wenn sie nach der Oktave eintritt, wie beim folgenden Beispiel, in dem beide Stimmen in Gegenbewegung fortschreiten:



Digitized by Google

15. P. Rodes „24 Caprices“. Op. 22.*

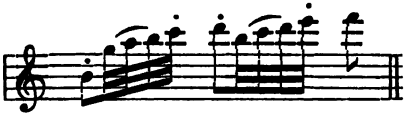
Diese Studien, ebenso nützlich als musikalisch schön, zeigen im Vergleich zu Kreutzers Studien formelle Abrundung und vorwiegend melodischen, gesangsmäßigen Violinsatz. In technischer Beziehung sind in ihnen die Lagen, sowie alle Tonarten und reichere Taktarten gleichmäßiger gepflegt: Der Rhythmus ist ein freierer und deutlich gegliedert durch eingestreute Kadenzen, Überleitungen und abrundende Koda. Die Passagen zeigen daher große Mannigfaltigkeit; sie sind sehr oft aus Doppelgriffbrechungen herausgebildet und durch kurze Triller verziert. Die Bogentechnik ist im Grunde dieselbe wie bei Kreutzer, namentlich in den reichhaltig gemischten Stricharten; doch macht sie bei Rode einen mehr abgeschliffenen und gefälligen Eindruck, während sie bei Kreutzer vorwiegend Wucht aufweist. Edle Gesangsmäßigkeit (auch beim Spiel auf der G-Saite) und solide Virtuosität stempeln Rodes Violinsatz zu einem gediegenen Muster für alle Zeiten.

Etüde Nr. 1 (C dur) bringt als Einleitung einen Gesangssatz, der mit leicht fließenden Figuren geschmückt ist. Der Hauptsatz enthält gestoßene Triolenfiguren mit häufigen, gut akzentuierten Trillern.** Man verwende hierfür den getrennten Strich im Hbo. Bei den rollenden kurzen -Figuren zeigt sich folgende von Rode sehr häufig angewandte Strichart:

* Dieses Werk wird von manchen Lehrern erst nach Fiorillos Etüden im Unterricht benutzt. Rodes Technik bildet aber die natürliche Fortsetzung, die Abrundung und den Abschliff der gediegenen Technik Kreutzers; während Fiorillo in seinen Hauptetüden die virtuose Technik vertritt, die ihre Fortsetzung dann in den Studien von Gaviniés findet. — Zu den vielen Neuausgaben der Rodeschen Etüden (Breitkopf u. Härtel, Peters usw.) gesellt sich noch eine Ausgabe mit 2. Violine von Eichheim und eine mit Klavier von F. Hermann.

** Auch die bei Rode und den anschließenden Etüdenwerken auftretenden Triller und andere Verzierungen sind in dem bereits mehrfach erwähnten Werke des Verfassers „Das Studium der Verzierungen“ (Heft II) erörtert.

Digitized by Google



Etüde Nr. 2 (a-Moll) ist sowohl im Allegretto wie auch im Allegro leicht fließend und gut akzentuiert zu spielen: Das sp muß immer deutlich gliedernd wirken. Man studiere diese Etüde auch im legato (je ein Takt gebunden) und im hüpfenden Strich.

Etüde Nr. 3 (G-dur) (ganz in der 2. Lage) enthält langatmige Bindungen im gemäßigten Tempo, deren ruhiger, glatter Lauf schön zu akzentuieren und zu schattieren ist.

In Etüde Nr. 4 (e-Moll) ist die Einleitung (Siciliano) mit schöner Stimmenführung zu spielen (die gestoßenen 𝅘𝅥𝅯 sind p und nicht spitz zu nehmen). Im Allegro, das man als eine Tokkata auffassen kann, müssen liegende Striche Hbo. mit guter Betonung angewandt werden (häufig sind hier die Akzente auf schlechten Zeitteilen, für die man beim V das Aufschlagen des Bogens verwenden kann).

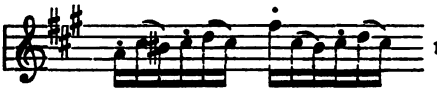
Etüde Nr. 5 (D-Dur) zeigt in ihrer wechselreichen, etwas trotzig klingenden Figuration viele Gegensätze; sie verlangt strengen Takt. Der gestoßene punktierte Rhythmus wie auch die gestoßenen 𝅘𝅥𝅯-Figuren müssen kräftigen und energischen Strich erhalten, die 𝅘𝅥𝅯-Sextolen dagegen weich angeschlossenen breiten Strich.

In der 6. Etüde (h-Moll) verlangt die ausdrucksvolle Adagio-Einleitung einen „mannbaren" Ton auf der G-Saite. Die 𝅘𝅥𝅯-Gänge müssen hier breit ausfüllend und gut nüanciert gespielt werden. Das folgende Allegro fordert gut markierten, breiten Strich. Die A-Dur-Etüde (Nr. 7) zeigt ausgedehnte Verwendung von Staktatoläufen, auch im Abstrich: Diese müssen immer im festen, gehämmerten Staktato gespielt werden, welchen Charakter auch die einfach gestoßenen 𝅘𝅥𝅯 erfordern.

Die 8. (fis-Moll-) Etüde ist im breiten $^{12}/_{8}$ Takt vor-

Digitized by Google

herrschend mit Akkordfiguration angefüllt, die aus dem p heraus sich schön zu f-Höhepunkten hin steigert. Die p-Stellen wird man mit Handgelenkstrichen, die f-Stellen dagegen mit Hb. spielen müssen (nützlich ist auch das Studium mit ganzer Taktbindung wie mit hüpfendem Strich). Man hüte sich vor falscher Betonung (keine Doppeltriolen!), auch nicht bei Stricharten wie die folgende:



Etüde Nr. 9 (E-Dur) ist in der Einleitung mit schönem singhaften Ausdruck, weicher Lagenverbindung, breiter Figuration und im Schlußtriller ruhig auslaufend zu spielen. Der Hauptsatz wird in der 4. Lage sowohl mit liegendem Bogenstrich an der Spitze wie mit leicht streifendem Strich bei guter Betonung gespielt.

Etüde Nr. 10 (cis-Moll, auch nach c-Moll zu transponieren) ist eine Studie durchweg für die 3. Lage, die man erst langsam im Hb., dann schneller mit kleinerem Strich (liegendem oder springendem Bogen), schließlich auch legato zu üben hat: Die sechs 𝅘𝅥𝅯 sind selbstverständlich nicht mit einer Doppeltriole zu verwechseln. Da man in der Intonation der Tonart leicht zu hoch gerät, empfiehlt sich hier sorgfältige Prüfung der Griffe und zwar möglichst oft.

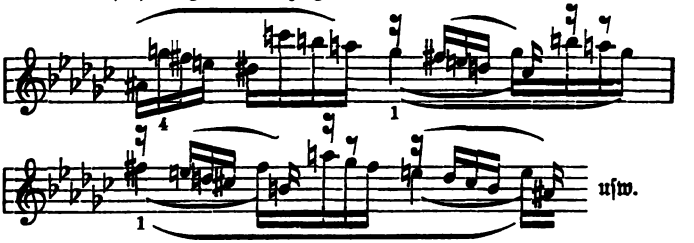
Die 11. Etüde (H-Dur, auch nach B-Dur zu transponieren) ist durch den wechselnden Rhythmus bei aller Taktmäßigkeit des Spiels ein echtes Capriccio, mit den Gegensätzen des Energischen und Brillanten einerseits, und Zierlichen, Einschmeichelnden andererseits: Diese bedingen natürlich auch einen entsprechenden Kontrast in den Stärkegraden. Die gestoßenen 𝅘𝅥𝅯 sind fest, mit getrenntem Strich; die 𝅘𝅥𝅯-Sextolen leicht rollend zu spielen. Die Doppelgriffterzen, kühn bis zur 7. Lage aufsteigend, ferner die Oktavensprünge auf einer Saite (— und mit schönem Glissando

Digitized by Google

des unteren Fingers zu spielen) bilden übsame technische Aufgaben.

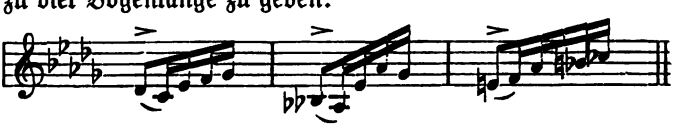
Etüde Nr. 12 (gis-Moll, leicht auch nach g-Moll zu transponieren) ist schwer rein zu spielen (erhöhte 1. Lage: Im enharmonischen as-Moll bei gleichem Fingersatz der normalen 2. Lage gleich). Zur ruhig hinfließenden eleganten Bindung gehört hierbei auch geschickter, glatter Saitenübergang.

Etüde Nr. 13 (Ges-Dur, auch $^1/_2$ Ton höher, in G-Dur zu spielen) ist von graziösem, liebenswürdigem Ausdruck, und gesanglich sind auch die Triolenläufe aufzufassen (in den hervorragenden Melodienoten < >). Die kleine Duettstelle des folgenden Beispiels ist leicht und mit deutlicher Stimmenführung wiederzugeben.



Die 14. Etüde, in es-Moll enthält eine kurze, elegische Einleitung und einen leidenschaftlichen Hauptsatz, der aber innerhalb der Grenzen mäßig starker Tongebung zu halten ist, so auch bei den Akkordschlägen.

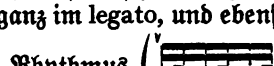
In der 15. Etüde (Des-Dur, auch nach D-Dur zu transponieren) spiele man die Passagen mit Kraft und Schwung, in den hohen Tönen kühn einsetzend: Die gestoßenen 𝅘𝅥𝅯 im forte breit an der Spitze (auch am Frosch zu üben), im p kleiner. Die Achtelnoten sind stets gekürzt und mit Festigkeit zu spielen. Bei folgender Stelle vermeide man der Bindung zu viel Bogenlänge zu geben:



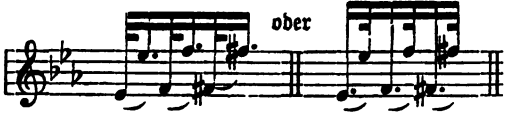
Digitized by Google

Etüde Nr. 16 (b-Moll) ist eine Verzierungsstudie [s. Anmerkung S. 61] von zierlich-elegantem Charakter. Dem entspricht namentlich der punktierte Rhythmus. Die Duettstelle bei der B-Dur-Vorzeichnung bringt als Gegensatz den aufsteigenden Triller unten und den absteigenden Triller oben. Die -Läufe sind glatt und elegant zu spielen, in der Koda (die letzten 5 Takte) ruhig auslaufend.

Die 17. Etüde, in As-Dur (man transponiere sie auch nach A-Dur!) hat fliegende, eilende Bewegung und ist am Frosch markig, mit getrenntem (liegendem oder streifendem) Bogenstrich zu spielen. Die erste der beiden gebundenen Achtel ist immer gut zu betonen, die zweite zu kürzen. [Sehr übenswert ist diese Etüde auch am Frosch im pp bei leichtester Bogenbehandlung.]

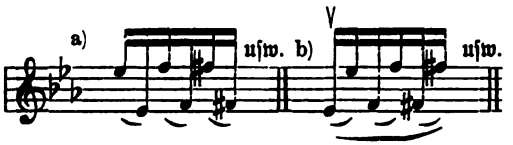
Etüde Nr. 18 (f-Moll) weist verschiedene gemischte Stricharten auf, ist aber auch ganz im legato, und ebenso nützlich im gestoßenen punktierten Rhythmus  zu üben.

In Etüde Nr. 19 (Es-Dur) ist die sinnige Melodie der Einleitung schön gesangsvoll zu spielen, auch in den zweistimmigen Stellen. Die fordern nicht staktato, sondern breit streifenden Bogenstrich. Der Hauptsatz bringt verschiedenartige Oktavenläufe, die im langsameren Tempo mit halbem Bogen möglichst gleichmäßig zu spielen sind; also nicht derartig:

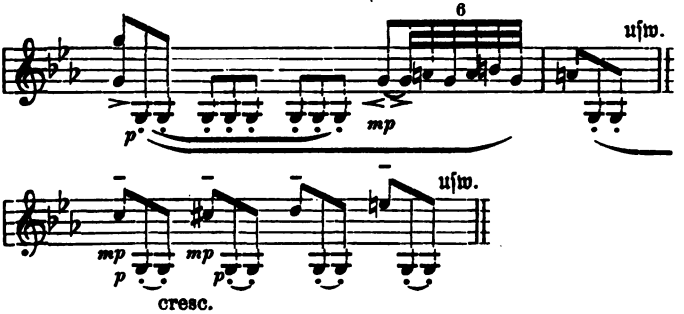


Bei den sprungweisen Oktavenschritten muß die Hand große Leichtigkeit in der Bewegung zeigen. Außer in verschiedenen Stärkegraden übe man die Oktavengänge auch mit dem oberen Ton beginnend wie bei a); desgleichen auch in leicht flatterndem Bogenstrich (b):

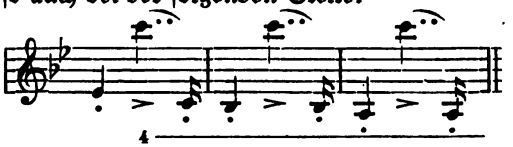
Digitized by Google



Etüde Nr. 20 (c-Moll) hat einen ernsthaften Ausdruck, der bei den 𝅘𝅥𝅯-Stellen auf der G-Saite stürmischen Charakter annimmt. Besondere Sauberkeit verlangen die Doppelgriffstellen und die vorschlagsartigen, arpeggierten Akkorde. Als zweistimmig hat man folgende Stelle aufzufassen und dementsprechend zu nüancieren:



Die 21. Etüde (B-Dur, auch in H-Dur zu spielen) ist mit Energie und im straffen Rhythmus vorzutragen, weshalb die 𝅗𝅥 gekürzt gespielt werden und die 𝅘𝅥 gehämmerten Strich (am Frosch oder an der Spitze) erhalten müssen. Bei den Saitensprüngen bleiben die Finger nach Möglichkeit liegen; so auch bei der folgenden Stelle:



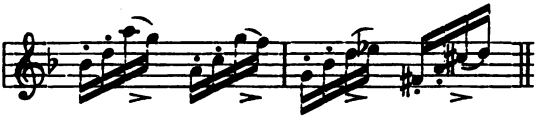
In Etüde 22 (g-Moll) übe man die schnelle 𝅘𝅥𝅯-Figuration sowohl in der vorgezeichneten Weise wie auch in anderen

Digitized by Google

Stricharten (z. B. je 1 oder 2 Takte gebunden, hüpfender Strich usw.); und zwar immer mit guter Betonung, die häufig auch auf schlechte Taktteile fällt.

Die 23. Etüde (F-Dur) ist eine Doppelgriffstudie mit verschiedenartiger Stimmenführung; sie verlangt einen gedehnten Bogenstrich und große Ausdauer, namentlich bei den Terzen.

Etüde Nr. 24 (d-Moll) bringt in der energisch klingenden Einleitung breit zu spielende Akkorde und Läufe, sowie kleine *staccati*, die mit möglichst wenig Strich an der Spitze auszuführen sind. Der Hauptsatz ist feurig und gut markiert mit breitem Strich zu spielen. Die folgende Strichart ist sowohl in Rodes wie in Spohrs Konzerten häufig anzutreffen:



Die Schlußpassage dieser Etüde besteht in einer kühn vordringenden Akkordbrechung, welche man auch in anderen Tonarten üben sollte; denn sie kommt sehr häufig in Anwendung und ist von großem Nutzen für die Sicherheit der linken Hand (s. S. 22).

16. F. Fiorillos „36 Etudes".*

Fiorillos Etüdenwerk läßt zwar eine methodische Anordnung vermissen (denn sehr Leichtes und sehr Schweres, Nützliches und Überflüssiges wechseln in bunter Folge); es ist aber wertvoll in denjenigen Studien, in welchen er eine über Kreutzer und Rode hinausgehende Technik bringt. Dies betrifft z. B die Anwendung der höheren Lagen, des ausgebildeten Oktavenspiels, ferner der Dezimen, Doppelgriffttriller, Arpeggios usw. Die offenbar vorwiegende Tendenz der virtuosen Fingerdressur bei Fiorillo sollte deshalb im

* In vielen Neuausgaben (Breitkopf u. Härtel usw.); von L. Spohr mit begleitender 2. Violinstimme herausgegeben.

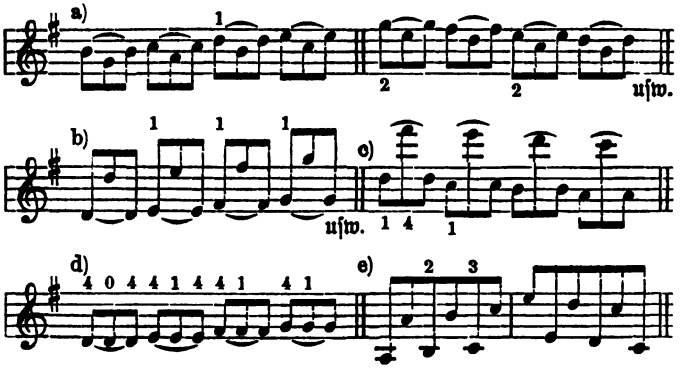
Digitized by Google

gediegenen Unterricht zu einer geeigneten Auswahl der Studien und zur Ergänzung dieses Werkes durch musikalisch schwerere Kost Veranlassung geben: Hierfür eignet sich namentlich Tartinis „Kunst der Bogenführung". Viele dieser Etüden sind leichter als Kreutzers Studien; so z. B. Nr. 1, 6, 8, 14 usw; deshalb empfiehlt sich gerade hier eine andere Reihenfolge etwa derartig: Nr. 1, 3, 6, 7, 9—12, 5, 13, 19, 21; ferner die auf Vortrag hinzielenden (mit der älteren Tartinischen Melodik) Nr. 8, 14, 22, 25; und zuletzt seine wertvollen Doppelgriffstudien mit Spannungen, wie z. B. Nr. 18, 20, 28, 23, 24, 17, 4 usw.

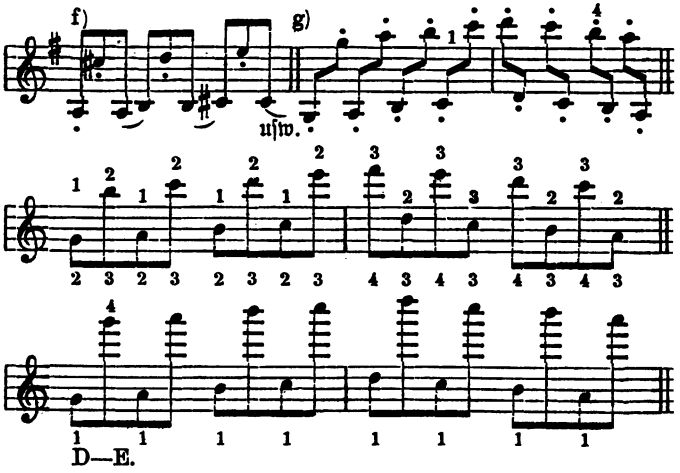
Die Form der Fiorilloschen Etüden ist meist die des Präludiums. Viele schließen unvollkommen mit Halbkadenzen ab, derartig, daß die folgende Etüde anschließen kann. Die Art der Ausspinnung des Motivs ist bei ihm die einfachste und beruht oft nur auf Transposition der Satzteile. In der Passage überwiegt bei ihm die Akkordfiguration.

Die durch Fiorillos Etüden herbeigeführte Erweiterung der Technik sollte sich jeder Geiger außerhalb des Etüdenstudiums durch technische Studien (s. S. 14) immer wieder zu Nutze machen, etwa durch Ausarbeitung folgender Beispiele:

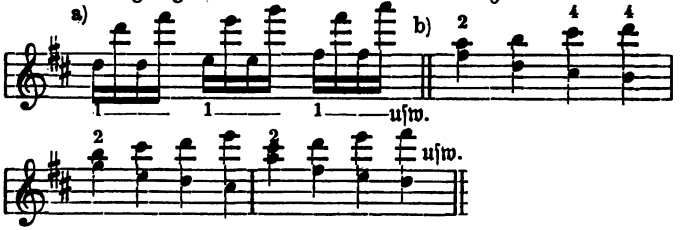
1. Gänge aus gebrochenen Terzen, Oktaven, Dezimen und Primen:



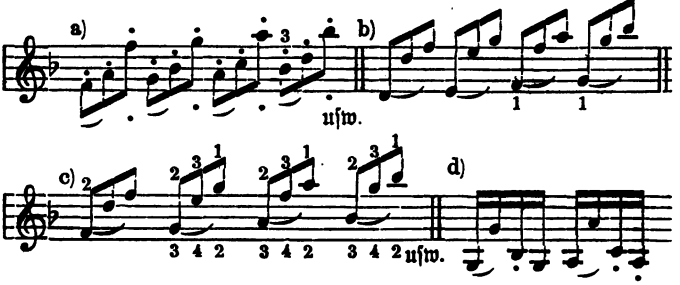
Digitized by Google



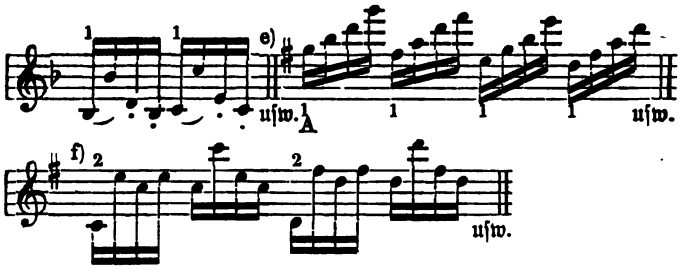
2. Übergänge aus der Oktave in die Dezime:



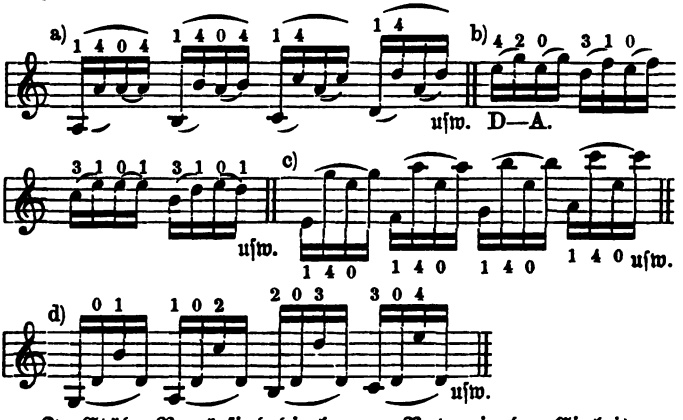
3. Dreifache Griffe und akkordische Gänge:



Digitized by Google



4. Arpeggien, gebildet aus gebrochenen Terzen, Oktaven, Dezimen und einer leeren Saite:



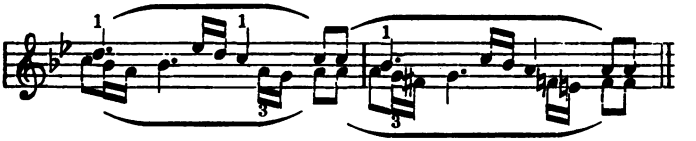
In Etüde No. 1 ſind die langen Noten in der Einleitung gut zu ſchattieren; das Allegro iſt mit gleichmäßig breiten Strichen zu ſpielen.

Die 2. Etüde iſt nützlich wegen ihrer Doppelgrifftriller und dem akkompagnierenden Triller (ſ. des Verf. Op. 15 „Studium der Verzierungen"). Der punktierte Rhythmus iſt in dieſer Etüde breit und wuchtig zu nehmen. Die Staccato-Etüde (Nr. 3) iſt ähnlich derjenigen Kreutzers.

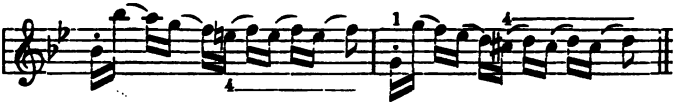
Etüde Nr. 4 iſt eine vorzügliche, ziemlich ſchwere Doppelgriff-Übung; nämlich Terzengänge bis zur 7. Lage auf- und

Digitized by Google

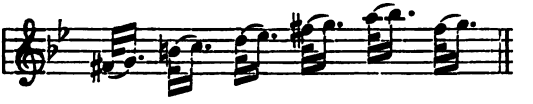
abwärts (mit getrennten, leichten Strichen zu spielen) und verschiedenen anderen Doppelgriffarten. Die folgende imitatorische Stelle bedingt sauberes Ablangen aus der tieferen Lage (Sekundengriffe mit dem 1. und 3. Finger):



Die 5. Etüde bringt im 1. Teil scherzhaft und leicht hinhuschende Oktavenbrechungen. Bei Stellen wie der folgenden:



muß man die Sekunden auf zwei Saiten als Doppelgriffe auffassen. Leicht streifenden Bogenstrich am Frosch fordert diese Stelle:



Etüde Nr. 6 enthält leichte Triller, Nr. 7 verschiedenartige Doppelschläge.

Etüde Nr. 8 ist ein Largo mit sehr ernstem Ausdruck und herber Melodik (von Kroß auch mit Klavier herausgegeben): es ist durchweg gesanglich aufzufassen und in den Gängen mit Ruhe zu spielen.

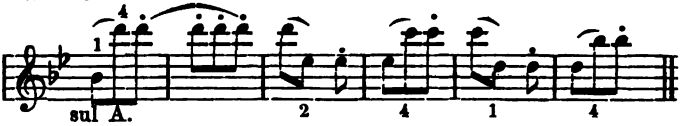
Die 9. Etüde ist mit ihren modulationsreichen Akkordpassagen und sprungweisen Lagenverbindungen sehr übenswert (auch im Springstrich und legato).

Nützlich sind auch die 10. und 11. Etüde; letztere namentlich wegen des geschickt auszuführenden Saitenwechsels und der häufigen Lagenverbindung bei akkordischen Gängen.

Etüde 12 bringt verschiedenartige leichte Strichformen.

Digitized by Google

Etüde Nr. 13 verlangt in der Einleitung geschmeidiges, sauberes Rutschen der Finger beim Lagenwechsel. Im Hauptsatz sind die Oktavengänge wie in Nr. 5 zu behandeln; die übrigen Passagen sind mit festem Strich und guter Betonung zu spielen. Sehr übenswert sind die Sprünge auf einer Saite:

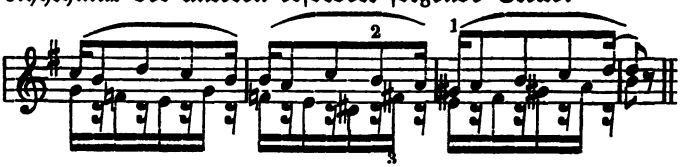


Etüde Nr. 14 ist ein langsamer, liedmäßiger Satz, ganz auf der G-Saite zu spielen.

In Etüde Nr. 15 ist jedes der verschiedenartigen Strichmodelle durch die ganze Etüde zu üben.

In der 16. Etüde spiele man das erste Achtel jedes halben Taktes mit schnellem Ganzbogenstrich V, wobei man auf die gerade Strichlinie des Bogens zu achten hat. Die gestoßenen Triolen-♪ erhalten kurze, feste Striche, die Stakkatoläufe gehämmerten Stakkatostrich.

Die Etüden Nr. 17 und 18 sind wertvolle Doppelgriffstudien. Die erstere ist mit schönem Ausdruck, gut nüanciert zu spielen und im Mittelsatze mit schöner Stimmenführung. Glatte Bindung in der Oberstimme beim unterbrochenen Rhythmus der unteren erfordert folgende Stelle:



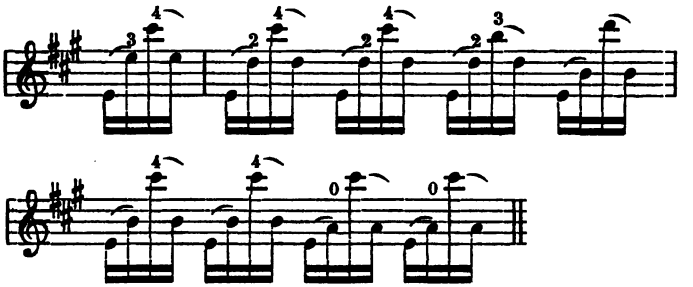
Etüde Nr. 18 verlangt Leichtigkeit der Terzengänge (Hb^{n}.); zum Schluß folgt die wuchtige Oktaven- und Dezimen-Passage.

In der 19. Etüde, mit gemischten Stricharten, sind die chromatischen Stakkatoläufe mit energischem Rutschen der Finger zu spielen.

Digitized by Google

Etüde Nr. 20 bildet eine Spezialität als Arpeggiostudie. Sicherer Fingereinsatz in den hohen Lagen bei Doppelgriffen und möglichstes Liegenlassen der Finger (derartig, daß die übrigen leeren Saiten frei sind) dazu die Spannweite des 4. Fingers bilden hier für die linke Hand die Hauptaufgabe.

Der Bogen muß bei dem fortwährenden Saitenübergang mit Leichtigkeit schaukeln. Sehr schwer sind bei liegenbleibenden Fingern die Spannungen derselben am Schluß der Etüde:

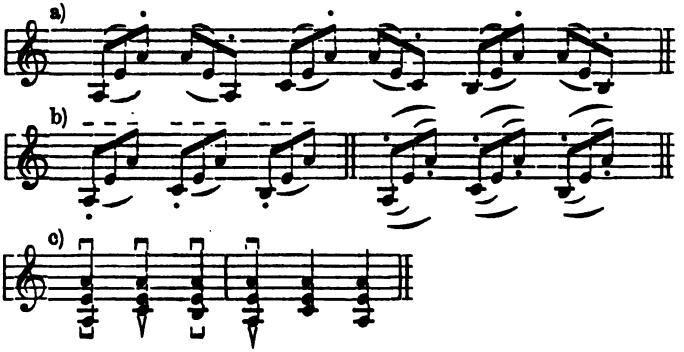


Die 21. Etüde bringt gemischte Stricharten ähnlich der 19. Sie ist auch nützlich im gestoßenen punktierten Rhythmus an der Spitze zu üben.

In der Vortrags-Etüde Nr. 22 sind hauptsächlich die Sprünge und Einsätze in hohen Lagen schwer. Die gehaltenen Töne sind schön zu schattieren; die 𝅘𝅥𝅯-Gänge ruhig und mit Leichtigkeit zu spielen.

Etüde Nr. 23 ist sehr nützlich zu studieren. Sie enthält Arpeggien über drei Saiten im Triolen-Rhythmus: Die separat gedruckte dritte Note jeder Triole soll gekürzt werden. Man kann diese Studie auch zum $^6/_4$ Takt erweitern, indem man die drei Noten jeden Viertels in umgekehrter Folge wiederholt (s. a); auch empfiehlt sich die Anwendung anderer Stricharten (s. b), sowie die Form von Zusammenklängen (s. c).

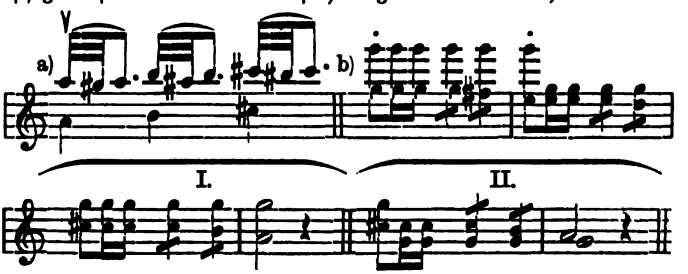
Digitized by Google



Die 24. Etüde bringt erſt Läufe in reinen Primen (als Doppelgriffe zu behandeln); dann Oktaven und Dezimen, und ſchließlich letztere mit einer leeren Saite zu dreiſtimmigen Arpeggien verwendet.

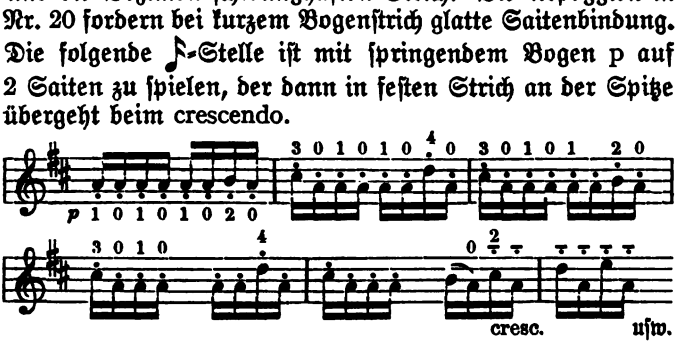
Der langſame Satz der 25. Etüde enthält ſauber auszuführende Oktavenſprünge auf einer Saite.

Die Oktaven und akkordiſchen Gänge der 26. Etüde müſſen energiſch geſtoßen geſpielt werden. Als Mordente (umgekehrte Pralltriller) ſind im folgenden Beiſpiel die Stellen unter a) aufzufaſſen. Die vier letzten Takte dieſer Etüde bringen Fingerſpannungen bei Doppelgriffen, die nur ganz großen Händen, reſp. dehnbaren Fingern auszuführen möglich ſind (der 1. Finger muß ſich hierbei allmählich ſtrecken). Man kann dieſe Stelle, die wenig geigeriſch iſt, getroſt in einer der Ausführungsarten unter b) abändern.

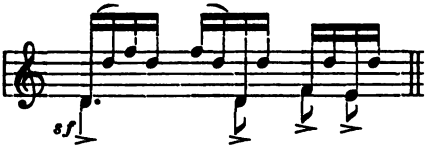


Digitized by Google

Etüde Nr. 27 übe man erst im langsameren Tempo (Hb°., Hb^{II}. und Mitte; auch in der Strichart: und im legato); später ist sie auch schnell und mit verschiedener Schattierung zu spielen. Die Oktavenstelle verlangt leicht gleitende Hand und die Dezimen schwunghaften Strich. Die Arpeggien in Nr. 20 fordern bei kurzem Bogenstrich glatte Saitenbindung. Die folgende -Stelle ist mit springendem Bogen p auf 2 Saiten zu spielen, der dann in festen Strich an der Spitze übergeht beim crescendo.



Von der 29. Etüde ist die Einleitung ein zweistimmiger imitatorischer Satz mit ernstem Ausdruck. Im Hauptsatz ist der melodische Faden des Passagenmotivs etwas zu markieren:



Etüde Nr. 30 enthält Dezimengänge in derselben Lage und Doppeloktaven, die das Strecken des Fingers um eine Quarte verlangen. Die Saitensprünge müssen im großen getrennten Strich, desgleichen auch in der martelé-Strichart geschickt ausgeführt werden.

Etüde Nr. 31 enthält gebrochene Oktaven- und Terzengänge; sie ist auch ganz im hüpfenden Strich zu üben.

Die 32. Etüde bringt einen schön melodischen Satz mit anmutigem Ausdruck. Die Melodie muß gegen die

Digitized by Google

gleichzeitige Begleitungsstimme gut hervortreten. Die ausfüllenden oder überleitenden Gänge müssen mit Ruhe und geschmackvoll nüanciert gespielt werden (in der Koda *calando*).

In der 33. Etüde sind besonders die akkordischen Gänge mit ihren sprungweisen Lagenverbindungen nützlich zu üben. Diese sowohl wie die Oktaven- und Dezimengänge erfordern breiten Bogenstrich und gute Betonung.

Dasselbe gilt für die 34. Etüde mit ihren Tonleiter- und Akkordpassagen, die häufig in oberen Lagen das freie Einsetzen des Fingers fordern.

In Etüde Nr. 35 muß in der Introduktion auf schöne Stimmenführung und gute Nüancierung gesehen werden. Der modulationsreiche Hauptsatz erfordert breiten, wuchtigen Bogenstrich.

Etüde Nr. 36 enthält arpeggierte Akkorde, die in den mannigfaltigsten Rhythmen und Strichformen zu üben sind; so z. B. in 3—6 teiligen Figuren, die Akkorde von unten oder oben beginnend; ferner im legato, Springstrich und gemischten Stricharten usw.

17. P. Gaviniés' „24 Matinées".*

Diese Studien bilden der Schwierigkeit nach die Fortsetzung von Fiorillos Etüden. Auch in ihnen ist der Hauptzweck: Fingerdressur, Herrschaft der Hand auf dem Griffbrett. Die größere Schwierigkeit liegt bei diesen Etüden in der gesteigerten Dehnbarkeit der Finger, den Doppelgriffkombinationen und dem ausgedehnten Spiel in hohen Lagen: Das Festhalten der Lage nach Möglichkeit (das „restez dans la position") war früher ausgedehnter als heute und geschah häufig (und so auch in Gaviniés Etuden-Werk) auf Kosten der gesunden Klangfarbe der Geige.

Viele Schwierigkeiten der Gaviniésschen Studien sind

---

* In vielen Neuausgaben verbreitet, so von David, Singer usw.

Digitized by Google

gesucht und können von kleinen Händen kaum korrekt bewältigt werden (so z. B. in Etude Nr. 1): Ein beharrliches Studium derselben ist dann nicht anzuraten, da durch große Handverrenkung der Spieler sich nur zu leicht physischen Schaden zufügen kann. Der eigentümliche Bau der meisten Akkord-Passagen Gaviniés', ihr zerrissenes und unstetes, sprunghaftes Gepräge gibt namentlich dem 4. Finger eine schwere Aufgabe, da er stets auf weite Spannungen vorbereitet sein muß (z. B. wenn er die Oktave des 2. oder 3. Fingers, oder die Dezime des 1. Fingers schnell erfassen soll). Auch der 1. Finger muß sich sehr häufig rückwärts zu tieferen Lagen hinstrecken; sei es auf derselben oder auf einer Nachbarsaite.

Bezüglich der Reihenfolge der Studien von Gaviniés muß zunächst davor gewarnt werden mit Nr. 1 anzufangen. Man beginne etwa mit Nr. 20, die sehr nützlich auch für den Bogen ist; ebenso Nr. 22, die als Bogenstudie geradezu vorzüglich ist. Diesen folgen dann am geeignetsten die Nr. 12 gebrochene Terzen), 13, 14, 15 (schön gesanglich), 4, 3, 5 usw.

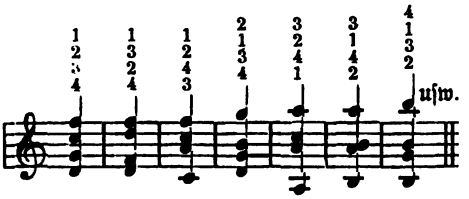
Eine vorsichtige Auswahl ist gerade hier dringend geboten und erfolgt das Studium Gaviniés' am besten neben einem modernen Studienwerk, das auch gleichzeitig die Bogentechnik wie den Vortrag mehr berücksichtigt.*

Als beste technische Vorstudien zu Gaviniés eignen sich Übungen mit den sogen. Geminianischen Fingerstellungen, auch in den oberen Lagen:

---

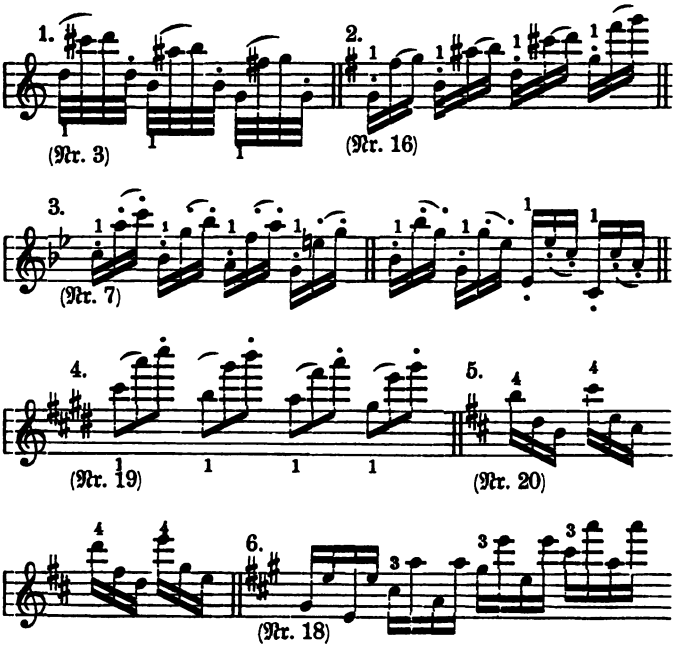
* Als derartige Werke seien namentlich empfohlen: 1. F. Davids Op. 39 „Dur und Moll" [Breitkopf u. Härtel, 2 Hefte à 3 Mk.], welches Werk auch mit Klavierbegleitung gesetzt ist, [2 Hefte je 6 Mk.], und besonders nützlich für die Schulung des eleganten Vortrags ist. 2. J. Dont, Op. 35 „Etudes et Caprices": Dieses Werk fördert sowohl Kraft und Breite der Bogentechnik, wie es auch eine der modernen Harmonik entsprechende Doppelgriff- und Akkordtechnik enthält. Beide Werke sind im großen und ganzen jedenfalls musikalisch interessanter als Gaviniés' Studien.

Digitized by Google



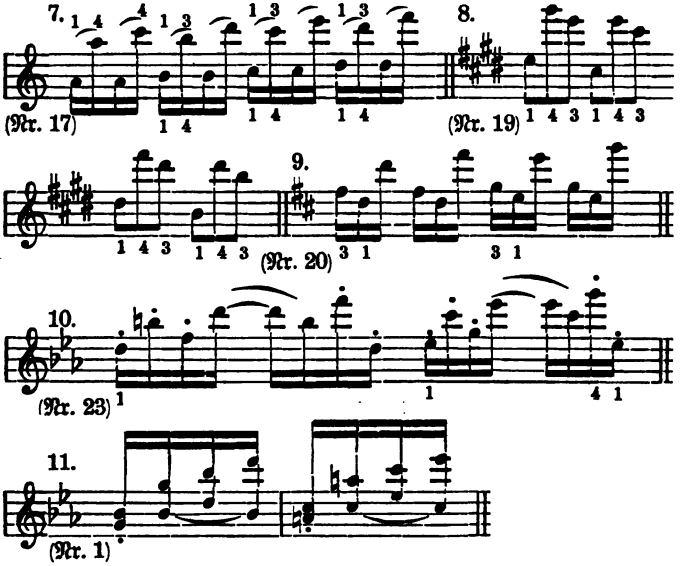
Im folgenden sind die für Gaviniés' Technik charakteristischen Schwierigkeiten angedeutet. Die Ausnützung derselben in Gestalt mechanischer Übungen wird dem Geiger auf dieser Stufe nicht schwer fallen und ihm Nutzen bringen.

a) Gänge aus gebrochenen Oktaven mit Hilfstönen gebildet:

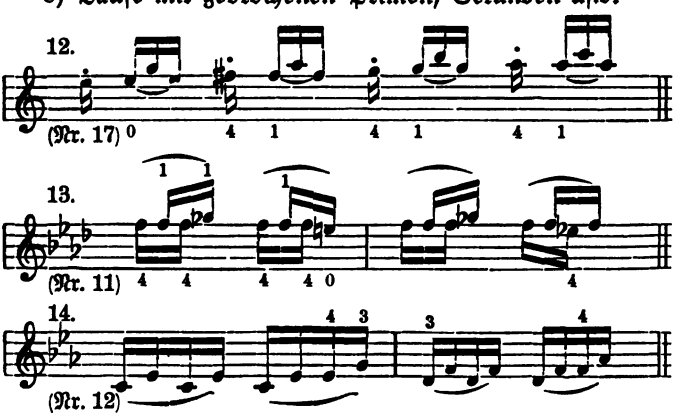


Digitized by Google

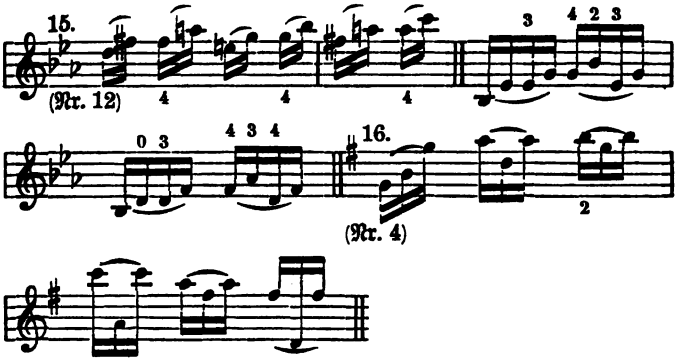
b) Oktaven und Dezimen in gemischter Folge:



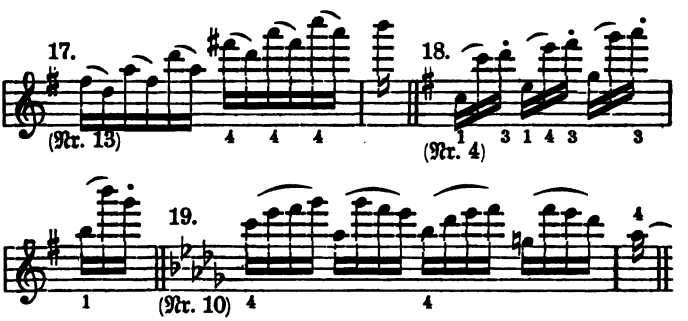
c) Läufe mit gebrochenen Primen, Sekunden usw.



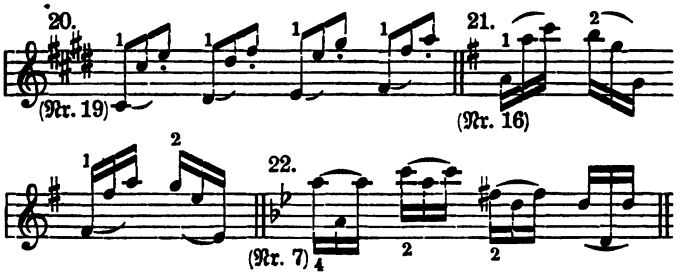
Digitized by Google



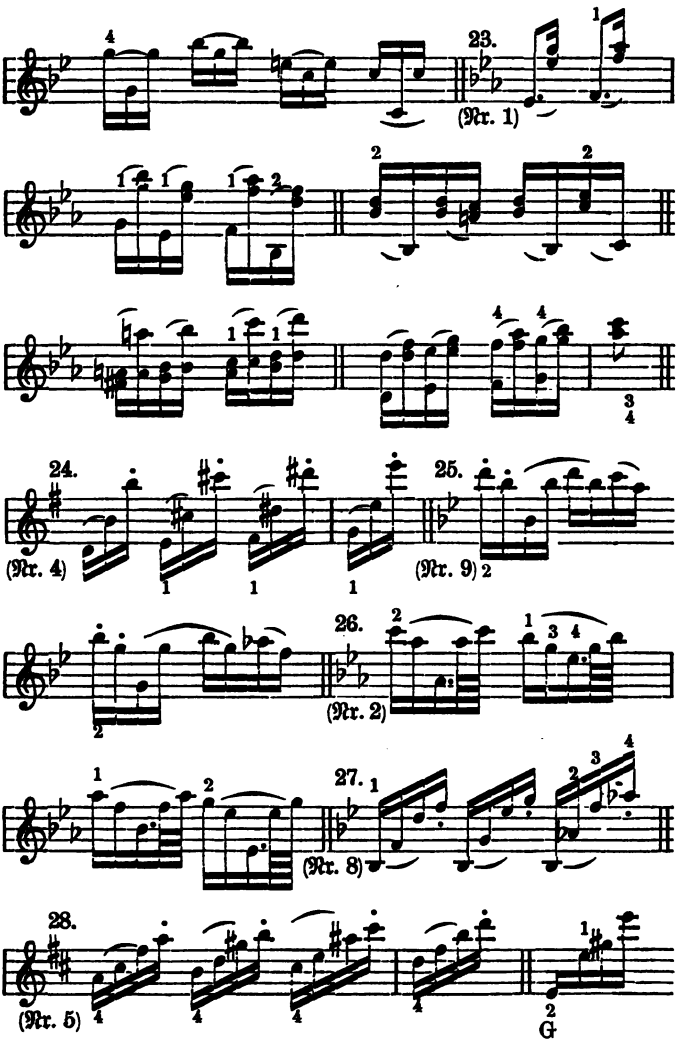
d) Stufen- oder sprungweis fortrückende Gänge:



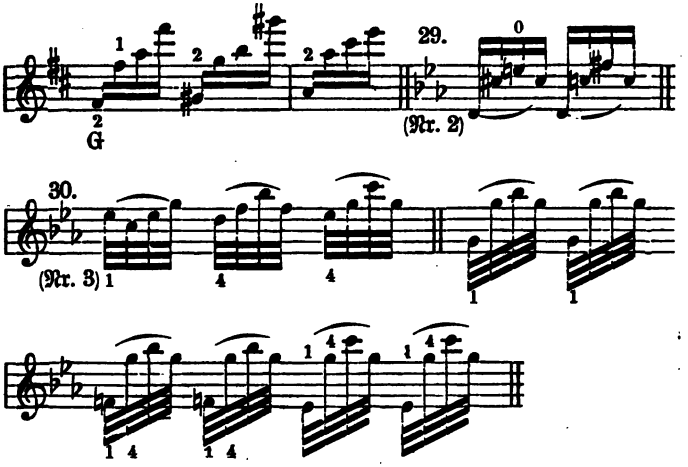
e) Läufe mit Akkordbrechungen über 3 Saiten:



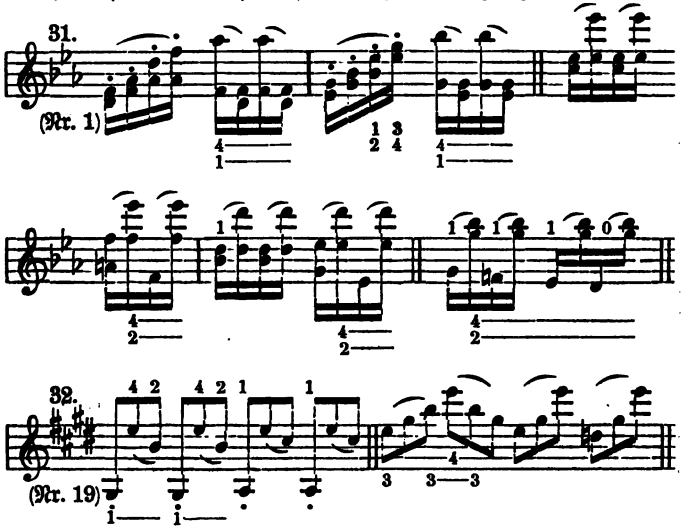
Digitized by Google



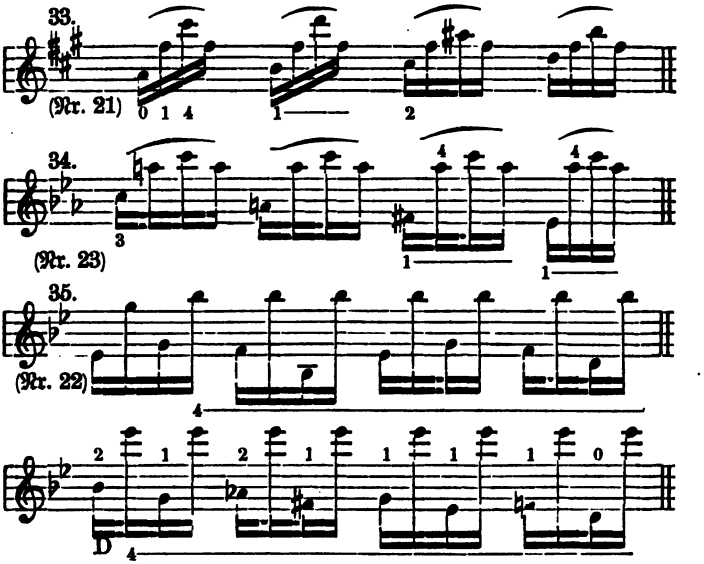
Digitized by Google



f) Außerordentliche Spannungen der Finger:



Digitized by Google



18. N. Paganini's „24 Caprices“.* Op. 1.

Die von Paganini hier angewandte Technik beruht durchweg auf solider Basis:

Er setzt die von Fiorillo und Gaviniés schon angestrebte Virtuosität naturgemäß fort. Besonders auffallend ist an diesem Werk, daß sich Paganini in ihm ganz fern hält von virtuosen Spielereien, wie z. B. dem künstlichen Flageolet, das sonst in seinen Werken eine hervorragende Rolle spielt. Auch das Pizzikato der linken Hand wendet er hier nur ein einziges mal an (in der 24. Caprice). Paganinis Capricen

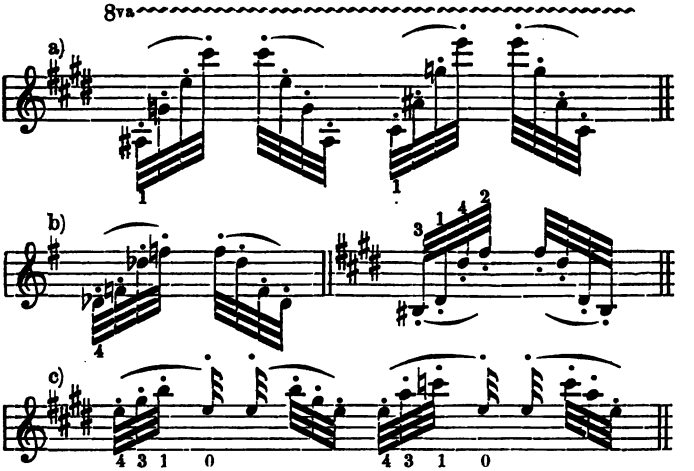
* Die sorgfältig bezeichnete Ausgabe dieses Werkes von F. David [Leipzig, Breitkopf u. Härtel (2 Hefte je 1 Mk.)] ist auch mit einer Klavierbegleitung erschienen. Eine solche schrieb ferner auch E. Lassen. Einzelne Capricen haben R. Schumann wie F. Liszt für Klavier allein transkribiert.

Digitized by Google

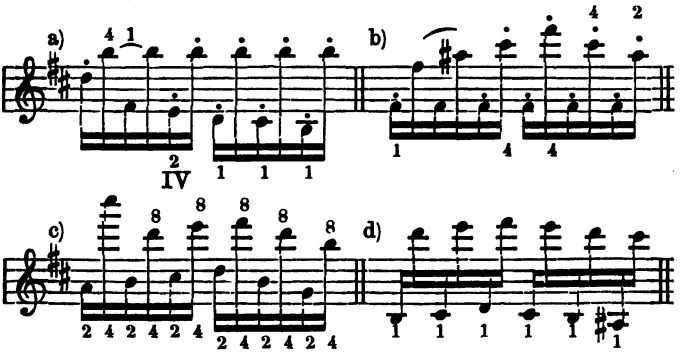
verlangen nicht nur eine äußerst geschickte linke Hand mit spannfähigen Fingern, sondern gleichzeitig auch eine vollständig abgeschliffene Bogentechnik. Bei größter Geläufigkeit in einfachen und Doppelgriffen in dem ganzen nur möglichen Tonumfang jeder einzelnen Saite, müssen die Finger hier äußerste Dehnbarkeit besitzen für ausgebreitetes Dezimenspiel und noch weitere Griffe, sowie für Doppelgrifftriller (in Oktaven, Primen, Sexten). Dazu kommt eine vielseitige Anwendung der Chromatik und der Sprünge, die den Begriff „Lage" beinahe aufheben. In der Bogentechnik treten dazu Kühnheit, Eleganz und Zierlichkeit verlangende Stricharten und Manieren, namentlich rapides Staccato, Springstrich, gebundene 3- und 4-stimmige Akkordreihen usw. Der Vortrag dieser echten Capricen muß durchweg frei und charakteristisch sein; er begreift alle temperamentvollen Ausdrucksweisen in sich, vom zartesten Lispeln bis zum wild Aufgeregten. Der Schwierigkeit nach folgend, wird man auch bei Paganinis Werk eine andere Reihenfolge einschlagen müssen und zunächst etwa folgende Nummern vornehmen: 5, 19, 16, 13, 17, 21, 22, 15, 14 usw.: Das 2. Heft der Caprices macht überhaupt nicht derartige Schwierigkeiten wie das erste und schließt sich enger an die bei Gavinies, Dont usw. erworbene Technik an (zu allerletzt sind die Capriccios Nr. 1—4 und 6 vorzunehmen). Viele virtuose Kniffeleien der Paganini-Capricen werden natürlich manche technische Spezialübungen notwendig machen; und wird jeder Geiger, der soweit gekommen ist, auch gelernt haben, die Schwierigkeiten auf richtige Weise anzupacken. Als ein Beispiel dieses Verfahrens mag man die Aufstellung der betreffenden Motive auf Seite 68 und 78 ansehen.

Capriccio 1 ist eine Arpeggio-Studie im perlenden Springstrich, die in ihrem Verlauf Akkordfolgen und Terzenläufe enthält. Beispiel a) zeigt gespreizte Fingerstellung in hohen Lagen; ebenso schwer ist b), wenn der 4. Finger liegen bleibt. Bei c) behält der 4. Finger seinen Griff, während der 1. und 3. Finger den Terzengriff wechseln.

Digitized by Google



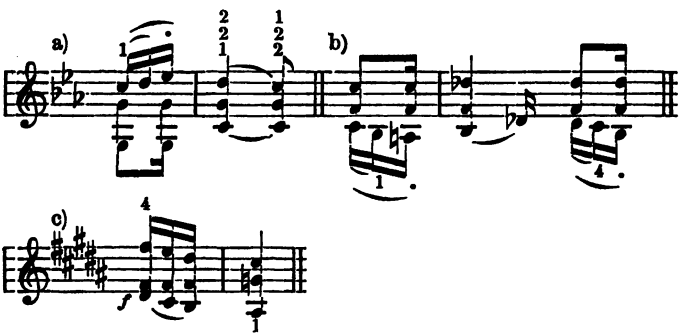
Capriccio 2 zeigt in seiner Figuration sowohl Dezimen- wie diatonische und chromatische Terzenläufe, die auch als Doppelgriffe zu behandeln sind. Das Festhalten eines oberen oder unteren Tones fordert auch das Liegenbleiben des 4. oder des 1. Fingers (s. a und b), trotz der dadurch entstehenden Fingerspannungen. Die großen Sprünge von der G- zur E-Saite (s. c und d) verlangen außer geschmeidigem Lagenwechsel auch geschickten Saitenübergang des Bogens.



Digitized by Google

Das 3. Capriccio enthält in der Einleitung wie im Anhang Oktaven (Läufe, Sprünge und Triller); am Schluß den Triller in reinen Primen, der nur von sehr dehnbaren und geschmeidigen Fingern hervorgebracht werden kann. Das Studium desselben (bei dem man als Hilfe die linke Hand möglichst weit über das Griffbrett neigen, resp. aufstülpen kann) muß sehr vorsichtig versucht werden: Man kann sich jedoch auch sehr wohl mit dem einfachen Triller in der Oberstimme beim Primengriff begnügen! Leichter ausführbar sind die Oktaventriller (Fingersatz: 1 3, 2 4). Das folgende Presto muß mit glatter Bindung lebendig gespielt werden.

Nr. 4 bringt charakteristische Melodik. Die Stelle a) des folgenden Beispiels verlangt biegsames Greifen und schnelles Springen des 1. Fingers; bei den Akkorden unter b) muß der Bogen von der A- nach der G-Saite abwärts schlagen. Auch die gebundenen 3stimmigen Akkorde unter c) verlangen geschicktes Herüberholen des Bogens von G- nach E-Saite, ohne merkliche Unterbrechung der Oberstimme. Die doppelgriffigen Läufe in Terzen, Sexten und Dezimen sind mit leichtem Fluß zu spielen.

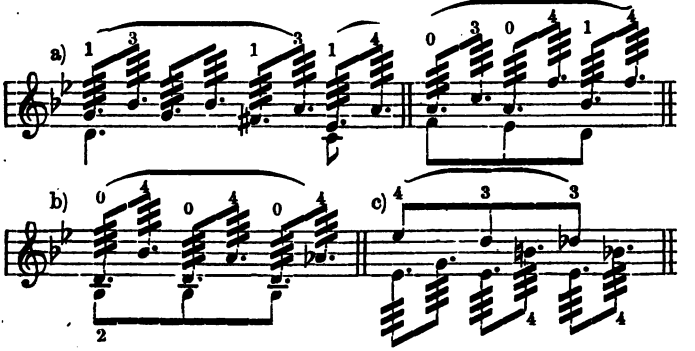


Nr. 5 ist nicht absonderlich schwer, aber sehr nützlich. Die a-Moll-Einleitung wie der A-Dur-Schluß müssen mit dem Tonleiter-, dem akkordischen und dem chromatischen Lauf blitzartig vorübergehen. Der agitato-Hauptsatz, eine Art

Digitized by Google

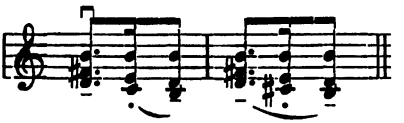
Moto perpetuo ist mit hüpfendem Strich, gut akzentuiert und mit peinlicher Sauberkeit der chromatischen Läufe zu spielen.

In Nr. 6 muß die Tremolostimme (bei gleichzeitiger gehaltener und schön hervortretender Melodiestimme) sehr gleichmäßig auch bei sehr schweren Stellen wie die unter a) bis c) angegebenen ausgeführt werden.



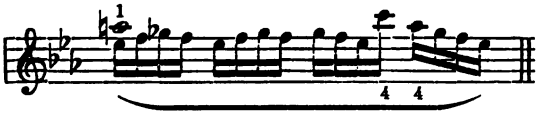
Capriccio 7. Hier sollen die verschiedenartigen Oktavenschritte und Sprünge des Themas bis zur höchsten Höhe hin mit sicherer Leichtigkeit genommen werden. Der gebrochene C-Dur-Akkord steigt bis zum c 5 hinauf! Die fliegenden Staktatogänge sind sowohl im Staktato an der Spitze wie im Springstrichstaktato zu üben.

Die Akkorde im gleichen Bogenstrich sind nicht plump zu spielen, sondern weich zu stoßen:



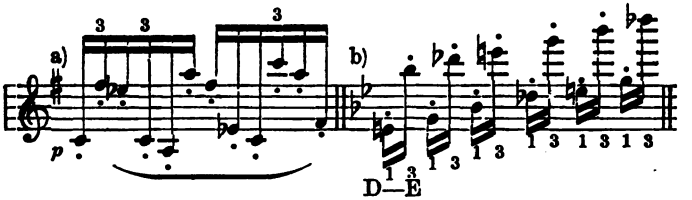
Capriccio 8 enthält sehr nützliche Übungsgegenstände, wie z. B. Oktaventriller, Tonleitergänge und prächtige Terzenläufe. Bei der folgenden Stelle streckt sich der 4. Finger, um auf der tieferen Saite die Terz des 1. abzulangen:

Digitized by Google

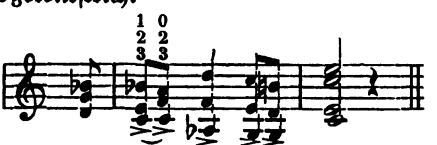


Nr. 9, von pastoralem Charakter, bringt als Gegensatz die Imitation von zwei Flötenstimmen (flautando mit dem oberen Bogenteil auf dem Griffbrett, etwas wischend) und zwei Hörnern (auf G- und D-Saite, f im unteren Bogenteil; mit einer gewissen Lustigkeit der Bogenführung). Im Zwischensatz (a-Moll) mit kräftigem Rhythmus, sind die Staktatoläufe à ricochet zu spielen.

Auch Capriccio 10 bringt schnelle Staktatoläufe, vorwiegend abwärts gehend, mitunter auch sprungweise (a). Schwer ist der Lauf im verminderten Septakkord (b).



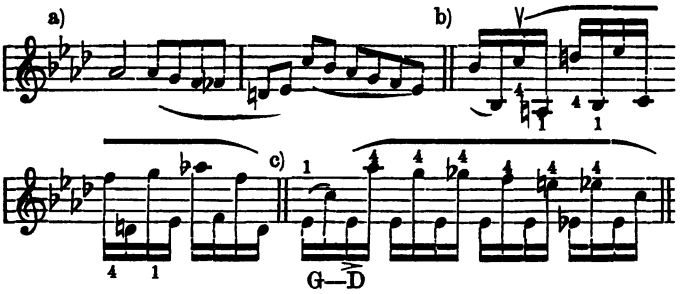
In der schön gesanglichen Introduktion von Nr. 11 müssen die gebundenen Akkorde leicht und schnell arpeggiert werden (a). Im Hauptsatz dieser Etüde sind die punktierten Rhythmen energisch gestoßen zu spielen, ohne dabei zu viel Bogenlänge anzuwenden. Die 𝅘𝅥𝅯-Doppeltriolen erhalten leicht beweglichen Handgelenkstrich.



Nr. 12 ist in ihrer Figuration zwar legato, doch stürmisch zu spielen. Den Melodiefaden des Themas zeigt Beispiel a). Schwer sind die gebrochenen Dezimenfolgen (b), deren Art

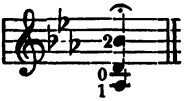
Digitized by Google

man bei den technischen Studien allgemein verwerten kann. Takt c) zeigt mehrmaliges Rutschen eines Fingers.

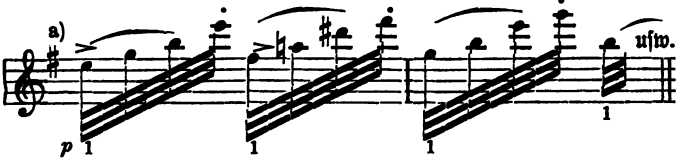


Capriccio 13 enthält chromatische, absteigende Terzen und gebrochene chromatische Oktaven, die nicht ungewöhnlich schwer, aber nützlich zu studieren sind.

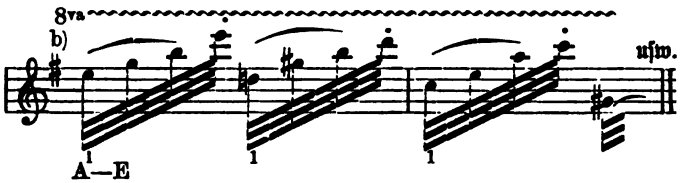
In Nr. 14 steigert sich der fanfarenmäßige Rhythmus vom zwei- bis zum vierstimmigen Satze: Die drei- und vierstimmigen Akkorde spiele man mit möglichstem Zusammenhange ⊓ und ∨ folgend. Biegsamen 2. Finger verlangt folgender Griff:



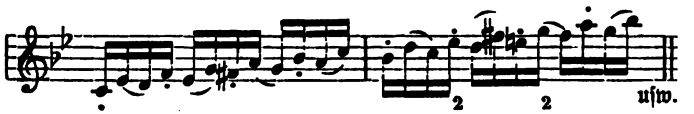
Die Oktavenmelodie in Nr. 15 verlangt Bestimmtheit im Ausdruck, jedoch ohne Bogenhärte. Die 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 (s. a) sind als Variation des gesanglichen Themas in der ersten Note jeder Figur gut zu markieren (schweren Einsatz dabei zeigt b). Die Staccatoläufe sind gehämmert zu spielen.



Digitized by Google



Capriccio 16 ist sehr nutzbringend und nicht absonderlich schwer. Die einzelnen Noten der 1/16tel-Passage, welche f (sf) herauszubringen sind, müssen als melodischer Faden angesehen werden. Von eigentümlicher Wirkung ist die folgende Strichart, die auch R. Kreutzer schon anwandte (wird hierbei die gestoßene Note etwas zu stark gegenüber den beiden gebundenen gespielt, so bewirkt dies eine Verschiebung des Taktgewichts):

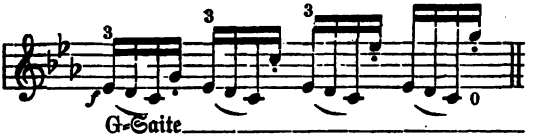


In Capriccio 17 folgt nach der breit zu spielenden Einleitung der Hauptsatz mit leicht rollenden 32-Figuren und vielen chromatischen Gängen. Die ausgedehnte Oktavenstelle muß breit und energisch gespielt werden.

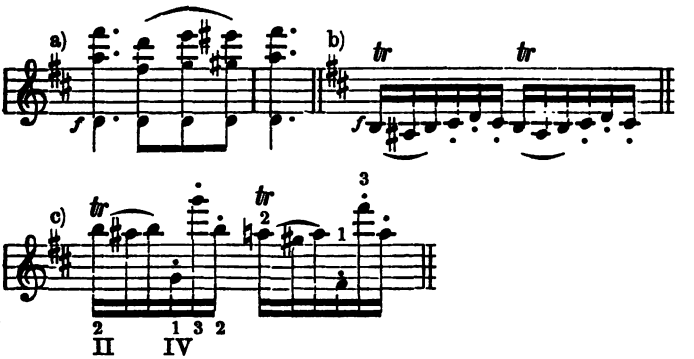
Die Einleitung der 18. Caprice wird in nicht schleppendem Tempo ganz auf der G-Saite gespielt (mit breiten Strichen im gleichen Bogen). Das folgende Allegro ist eine vorzügliche Terzenstudie, die Ausdauer fordert und gibt. Schwer sind hier besonders die Sprünge in oberen Lagen.

Die Oktavensprünge in der Introduktion von Nr. 19 sind sehr zart auszuführen. Im folgenden Allegro spiele man die p-Achtelnoten leicht flatternd; dagegen die Doppelgriffe unten f, gewissermaßen schroff abweisend. Bei der 32-Passage des Mittelsatzes (ganz auf der G-Saite) sind die kühnen Sprünge mit leichter Hand auszuführen:

Digitized by Google



Capriccio 20, in der Art der Musette, ist lieblich und heiter im Ausdruck wiederzugeben. Bei den gebundenen Akkorden (s. Beispiel a) muß man bemüht sein, den Bogen mehr auf der mittleren Saite zu führen und die beiden benachbarten gleichmäßig zu erfassen. Das Motiv des 2. Satzes bringt eine von Paganini häufig verwendete Strichart (s. b). An Gavinies Technik erinnert Beispiel c).



Das 21. Capriccio bringt eine süße, schmachtende Kantilene (Amoroso) in Sexten-Doppelgriffen. Die ausfüllenden Gänge müssen leicht laufend aber ohne Wildheit gespielt werden und die Staktatogänge im folgenden Presto leicht perlend.

Nr. 22 bringt im Vordersatz energische Dezimenfolgen; im Minore gehämmerte Staktatoläufe und sehr übenswerte Sprünge.

Capriccio 23, von herausfordernder Tonsprache, enthält eine kühne Oktaventechnik; im Minore dagegen gut zu rhythmisierende Figuren mit energisch zwischenschlagenden Akkorden.

Digitized by Google

Das letzte Capriccio des Werkes ist ein Thema mit Variationen, die durchweg sehr lebhaft und gut pointiert wiederzugeben sind. Die 1. Variation enthält Staccatogänge. In der 2. Variation klingen die Sekundenfolgen nur charakteristisch, wenn man sie als Doppelgriffbrechung auf zwei Saiten spielt. Die 3. Variation umschreibt das Thema in Gestalt von Oktaven, die 4. in chromatischen Läufen. In der 5. Variation sind die Baßtöne im Gegensatz zu den gebrochenen Oktaven zu markieren. Variation 6 enthält schwere Terzenfolgen abwärts und kühn andringende Dezimen aufwärts. Capricciös sind die leicht rollenden Figuren der 7. Variation zu spielen. Die 8. Variation enthält schwere dreistimmige Akkordfolgen im legato. In der 9. Variation findet sich die Paganinische Spezialität des pizzikato der linken Hand. Variation 10 fordert Leichtigkeit und Deutlichkeit der hohen Tonlage im p. Die doppelgriffige Brechung der Akkorde in der 11. Variation wird am Frosch mit geschickter Saitenbindung ausgeführt. Als Abschluß (Finale) folgt die abgerundete, virtuos zu spielende Akkordfiguration.

19. Ergänzungswerke der Hauptetüden.

In dem Bestreben, einerseits den Lehrgang des Geigenspiels möglichst lückenlos zu gestalten, und andererseits der in der Praxis sich immer erweiternden Technik nachzukommen, sind im Laufe der Zeit noch eine große Anzahl von Etüdenwerken geschaffen worden und zwar für alle Schwierigkeitsstufen und verschiedenartige Zwecke. Eine beschränkte Auswahl derselben sei im folgenden namhaft gemacht mit Angabe ihrer Schwierigkeit im Verhältnis zu den Hauptetüden.

a) Gediegene Studien:

Campagnoli, B. Op. 10. 6 Fugen (2 Hefte, à 1 ℳ). — Op. 17. Kadenzen (3 ℳ). — 20 Etüden aus der Schule (Schradieck) 2 ℳ [sämtlich bei Breitkopf u. H.]. Erstere beiden Werke neben oder nach Fiorillo, letzteres bei Kreutzer.

David, F., (s. S. 42 und 77). Op. 9 und 20. Caprices [Kistner, à 3 ℳ]. Neben Gaviniés.

Digitized by Google

Hermann, F., Op. 23. Meisterstudien (3 M). — Op. 27. Deutsche Doppelgriffübungen. [Breitk. u. H. (2 M).] Neben und nach Gaviniés.

Libon, Ph., Op. 15. 30 Capricen [Breitk. u. H., 3 M.]. Nach Kreutzer.

Lipinski, J., Op. 29. Etüden [Schuberth, 1.50 M]. Neben Gaviniés.

Meerts, L. J., 12 Etüden im Doppelgriffspiel. 12 rhythmische Etüden. Neben und nach Fiorillo.

Rode, Op. posth. 12 Etüden [Peters, 1.20 M]. Nach Kreutzer.

Rovelli, P., Op. 5. 6 Caprices [Br. u. H., 1 M]. Neben Fiorillo.

Spohr, L., Etüden aus der Violinschule mit 2. Viol. [Breitk. u. H., 3 Bde. à 1 M]. Zum Teil vor und neben Kreutzer; am besten neben Fiorillo (s. S. 41).

Ferner die Studien von

Hering, C., Op. 20 [Breitk. u. H., 2 M]. Neben Fiorillo.

Hubay, J., 10 Konzert-Etüden [Forberg]. Nach Gaviniés.

Petri, H., Op. 9. Künstler-Etüden [Peters, 1.50 M].

b) **Brillante Studien.**

Diese suchen mehr salonmäßige, elegante Spielart bei angenehmer Melodik zu pflegen, wie sie das französische Violinspiel charakterisiert. Sie eignen sich zur gelegentlichen Aufmunterung und Erholung von strengen Studien.

Bériot, Ch. de. Viele Etüdenhefte (nam. Op. 17 u. 43) von den untersten Schwierigkeitsstufen an, nicht weit über Kreutzer hinausreichend. [Zum Teil mit 2. Violine oder Klavierbegleitung.]

Mazas, J. F., Op. 36. 75 Etüden [Breitk. u. H., 3 H. à 1.20]. Das erste Heft vor Kreutzer, die andern später.

Alard, D., Op. 18. 10 charakteristische Studien [Breitk. u. H., 2 M]. Nach Fiorillo.

Wieniawski, H., Op. 10 (L'école moderne) [Senff, 3 M] u. 18 (Etudes caprices) [Kistner, 2 H., à 3 M].

Eller, L., Op. 11 [Br. u. H., 1 M]. Nach Gaviniés.

Ernst, H. W., Mehrstimm. Studien [Cranz, 3 M]. Neben Paganini.

Vorbereitend auf Kreutzer (s. S. 46):

Centola, 24 kleine melod. Studien [Br. u. H., 2 H. à 3 M].

Dont, J., Op. 37. 24 Vorübungen zu Kreutzer [Leuckart, 5 M].

Hering, K., Op. 20. 10 Studien [Breitk. u. H., 2 M].

Kayser, H. E., Op. 20. 36 Etüden (Heft 1 in 1. Lage, die übrigen in höheren Lagen) [Cranz, 3 M].

Langhans, W., Op. 5. Etüden (1. Lage) [Hofmeister, 3 M].

Digitized by Google

Scholz, R., a) Op. 8. Etüden für die Jugend vom allerersten Anfang an (1. Lage) [Br. u. H., 3 M.]. b) Op. 5. 25 Etüden in 1. Lage [Br. u. H., 3 M.]. c) Op. 19. „Recreations." 30 leichte Studien in der 1. Lage mit 2. Violine [Augener, 2 H., à 1 M.]. d) Op. 6. Schule der Geläufigkeit, 30 Etüden (in höheren Lagen) [Oertel, 3 H. à 1 M.].
Sitt, H., Op. 32, Lagenetüden. Op. 69, 20 Studien.

V. Das Studium der Violin-Solo- und Ensemble-Musik.

20. Allgemeines über Solo- und Ensemble-Musik.

Die Schulen und Etüden bilden den instruktiven Teil der Violinliteratur: Ihr Zweck ist die Entwicklung des Geigenspiels zu fördern, um die Violinkompositionen möglichst gut reproduzieren zu können. Diese gehören entweder der Solo- oder der Ensemblemusik an. In der Solomusik tritt die Einzelstimme dominierend hervor; sie bildet die Hauptstimme, gegenüber der Begleitung (Orchester, Klavier usw.). Die einzelnen Gattungen der Solomusik sind: Die alte Solosonate, das Konzert und das Solostück. In der Ensemblemusik dagegen tritt keins der zusammenwirkenden Instrumente ausschließlich als Hauptstimme auf; sondern sie wechseln in ihrer Rolle als Melodie- und Begleitstimme ab.* Dieser Art sind die verschiedenen Formen der Kammermusik, von der einfachsten Gattung, dem Duo, an bis zu zahlreicher Vereinigung gleicher oder verschiedener Organe, zum Septett, Oktett usw.

---

* Aus diesem Grunde ist das Üben derartiger Stücke für viele anfänglich weniger anziehend, als das Üben der Solostücke. Erst durch die langsam sich entwickelnde Fähigkeit, seine eigene Stimme als Teil des Ganzen zu erfassen und richtig abzuschätzen, wird sich die notwendige peinliche Sorgfalt einfinden, welche auf alle Einzelheiten, also auch auf Begleitungspartien, gleichmäßig gerichtet ist.

Digitized by Google

Der Nutzen des Studiums der Solo- wie der Ensemblemusik besteht in der Aneignung der Vortragskunst, der Literaturkenntnis, sowie in der Beherrschung einer Reihe von Werken zum Vortrag.* Ist in der Solomusik die Freiheit des Vortrags herrschend, so ist dagegen in der Ensemblemusik die Taktmäßigkeit, die Unterordnung unter das Ganze geboten.

Das Studium der Solosätze muß zunächst auf die Bewältigung ihrer Technik hinzielen: nämlich die Aneignung der Tonreihen Takt für Takt, Partie für Partie in großen Formen (Gesangsthemen, Passagensätze usw.). Erst hiernach kommt die Anwendung der Vortragsmittel in Frage, wie z. B. die Nüancierung und Akzentuation, die Phrasierung, gesangliche Gestaltung (Bebung, Glissando) und die Tempofreiheit. Dieses Herausarbeiten des Vortrags der Teile und des Ganzen, bedingt für den Geiger auch die genaue Kenntnisnahme der Begleitung, des Rhythmus und der Harmonie derselben; daher empfiehlt sich das öftere Überspielen des Soloparts aus dem Klavierauszug, resp. der Partitur. Neben dem Einüben der Solo- und Ensemblestücke ist aber auch das Vomblattspiel notwendig, um Literaturkenntnis in beiden Gattungen zu erlangen; denn die Zahl der Meisterwerke ist bei beiden derartig groß, daß das Einüben derselben einem Einzelnen unmöglich ist. Zum Vomblattspiel, das auch der wesentlichste Teil der „Orchesterroutine" ist, gehört vor allem sichere und genaue Notenkenntnis, Verständnis der Abkürzungen in der Notenschrift und Übersicht: Durch Übung muß man erst zur Übersicht eines einzelnen Taktes, dann nach und nach von mehreren Takten gelangen, wobei das Auge vorauf eilt, Finger und Bogen aber auf Grund eines geschärften Gedächtnisses nachkommen. Dabei ist vor allem nötig, daß kein Stocken und Hängenbleiben bei schweren

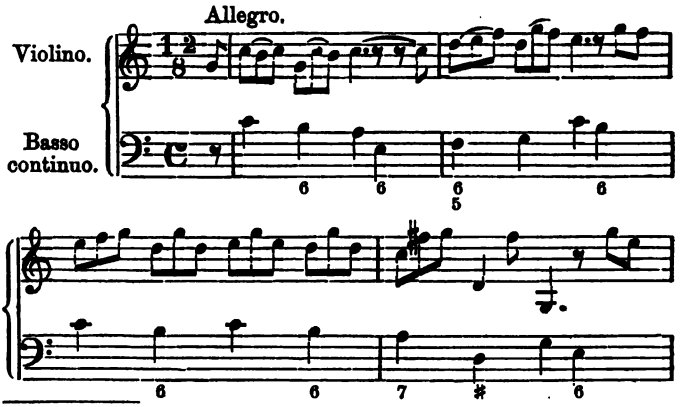
* Für die Wahl der Musikstücke zum Vortrag ist maßgebend, daß man das Gewählte gern spielt und es mühelos beherrscht; ferner, daß es die viele Mühe der Übung wert ist und zu wirken vermag.

Digitized by Google

Stellen stattfindet, weshalb man auch nur das prima vista spielen soll, für welches man eine ausreichende Technik besitzt. Erste Voraussetzung für das Vomblattspielen ist Reinheit der Tonbildung und sicheres Taktgefühl.

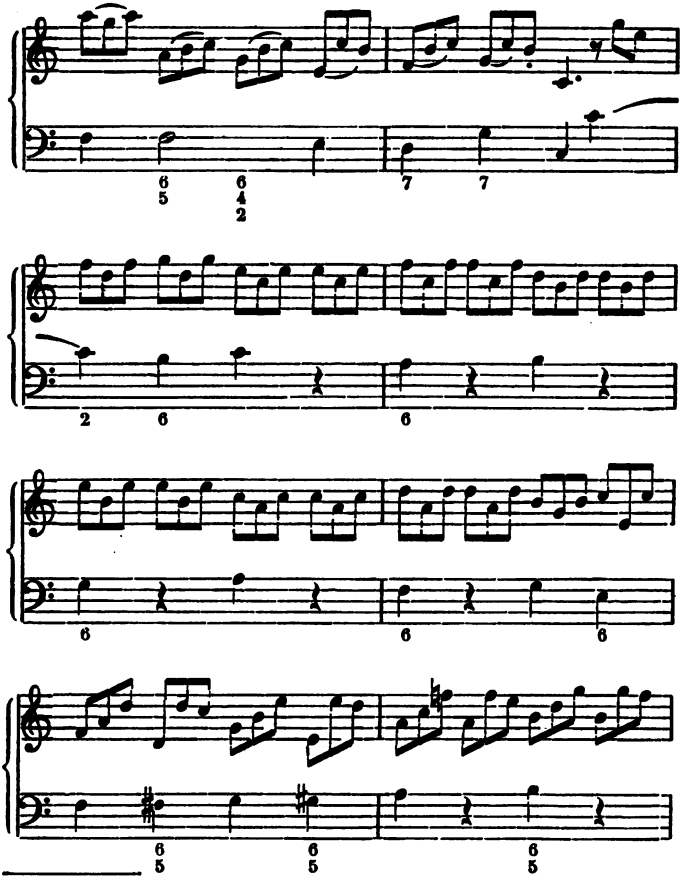
21. Die Solo-Sonate (mit beziffertem Baß).

Diese ältere Form der Sonate unterscheidet sich wesentlich von der modernen Klavier-Violinsonate, welche der Ensemblemusik zuzurechnen ist: In ihr enthält die Solostimme sowohl im Gesangssatz wie in der Passage den Hauptmelodiefaden; die Begleitung ist in Gestalt bezifferter Bässe gesetzt zur Andeutung der Harmonie, deren Ausarbeitung dem „Generalbaßspieler" auf der Orgel oder dem Klavichord überlassen war (freie Gestaltung der Oberstimmen, Einflechtung von Nachahmungen [Imitationen] der Motive, oder, wie in der Fuge, des ganzen Themas usw.).* Als Beispiel einer derartigen Notierung sei folgende Stelle aus einer Sonate von Corelli im Originaltext wiedergegeben.



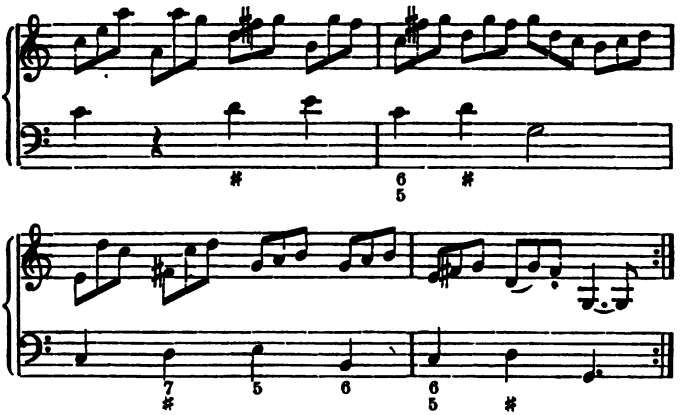
* Diese bedauerliche Unvollständigkeit der älteren Meisterwerke bis zu J. S. Bachs Zeit ist die Ursache, daß nur ein kleiner Teil derselben in Neubearbeitungen (nämlich der vollständigen Begleitung) herausgegeben worden ist. Andererseits sind dadurch auch manche

Digitized by Google



Zweifel an der Treue und Würdigkeit der Neuausgaben jener Werke gerechtfertigt. Bearbeitungen auf dem hier in Frage kommenden Gebiet schufen: D. Alard („Klassische Meister"), F. David („Hohe Schule"), G. Jensen, J. Joachim mit Chrysander, H. Riemann, J. v. Wasielewski u. a.

Digitized by Google



Die Sonate dieser Art war die erste selbständige Form der Instrumentalmusik seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts; und zwar ist die Geige zunächst der Hauptträger dieser Form gewesen, um erst später vom Klavier in der führenden Rolle abgelöst zu werden (als einer der ersten Sonatenkomponisten für die Geige wird Carlo Farina, um 1630, namhaft gemacht).

Die Sonate teilte sich in die Kirchen- und Kammersonate: Erstere, für den Vortrag in der Kirche bestimmt, trug einen ernsthaften, würdevollen Ausdruck; letztere dagegen hatte einen freieren Charakter dadurch, daß sie als Hauptsatz nicht die Fuge verwendete, sondern die alten Tanzformen wie Sarabande, Giga, Chiacona, Menuett usw. in idealisierter Gestalt kultivierte, also dem Charakter der Suite entspricht.

Die Form der Sonate war meist drei- bis fünfsätzig und zeigt sowohl eine Abwechslung von langsamen und schnellen Sätzen wie von geraden und ungeraden Taktarten. Die Melodik der alten Meister, dem modernen Ohr anfänglich herb erscheinend, ist eine großzügige, ohne Sentimentalität und Weichlichkeit.

Die Allegrosätze fordern meist eine gediegene Virtuosität

Digitized by Google

und zwar hauptsächlich in der Bogentechnik, welche Wucht und Fülle verlangt („großen" Ton).

Die Fingertechnik ist weniger schwer bezüglich des Umfangs und Lagenwechsels (da die unteren Lagen zumeist festgehalten werden), als in der eigenartigen Hand- und Fingerspannung, die durch die akkordischen Passagen (Arpeggios) und Doppelgriffbrechungen hervorgerufen werden. Überhaupt ist das doppelgriffige und akkordische Spiel bei den alten Meistern ein sehr ausgedehntes. Auch die vielen Verzierungen, namentlich der Triller, der bei den alten Meistern eine wesentliche Auszierung der Schlüsse ist [s. des Verf. Op. 15 „Das Studium der Verzierungen", Bd. 1, S. 16] sind wichtige technische Aufgaben für den Geiger.

Die Solosonate ist nicht nur in technischer Beziehung schwierig, sondern sie ist auch eine schwere musikalische Kost, die ein tieferes Formverständnis (z. B. der Fuge) fordert. Am geeignetsten ist das Sonatenstudium (in Abwechslung mit dem Konzertstudium) neben den rein technischen Studien von Fiorillo und Gaviniés zu beginnen, also bei einer erhöhten technischen Fertigkeit: Gerade dort bieten derartige Werke den besten Schutz gegen virtuose Verflachung, weil sie den Geschmack veredeln und die Urteilsfähigkeit in hervorragender Weise bilden.

Am besten beginnt man mit dem technisch nicht schweren und musikalisch klaren Händel, oder mit dem moderneren, Mozart näher stehenden Nardini und geht dann allmählich zu Leclair, Tartini, Corelli usw. bis zu Bach weiter fort. Vor allem muß man durch das Studium der alten Meister Gesundheit des Spiels erreichen, sowie eine gesangliche, natürliche Ausdrucksweise (natürliches Lagenspiel und solide Bogentechnik). Selbstverständlich ist, daß man auch die vom Komponisten gesetzte (originale) Begleitung, also die Bässe beim Einstudieren sehr berücksichtigen muß.

Bearbeitet, d. h. mit vollständiger Ausarbeitung der Begleitung, sind neu herausgegeben:

Digitized by Google

Corelli, A., (1653—1713), der erste epochemachende Meister der Violinkomposition. Gesamtausgabe von Joachim u. Chrysander (Op. 1—6, Augener). Die hier in Betracht kommenden Sonaten sind die 12 von Op. 5. Diese sind auch von G. Jensen (bei Augener) herausgegeben; einzelne auch von D. Alard [Schott], Hellmesberger [Kistner], Hepworth [Ries u. Erler]. Die „Folies d'Espagne" (Variationen) auch von F. David-Petri [Br. u. H., 1.30 M].

Von Corellis Vorgängern (technisch meist schwerer):

Vitali, T., (um 1690). Ciacona von F. David [Br. u. H., 1.30 M].
Biber, H., († 1698). 6. Sonate von F. David [Br. u. H., 1.30 M].
Veracini, A., (um 1660). 2 Sonaten aus Op. 1 u. 2 (G. Jensen [Augener]) Sonate E-Moll (David). [Breitk. u. H., 2.60 M].

Von Corellis Nachfolgern:

Geminiani, F., (1680—1762). 2 Sonaten von Witting [Holle].
— Sonate C-Moll von David [Breitk. u. H., 1.30 M].
Bivaldi, A., († 1743). Sonate A-Dur von David [Br. u. H., 1.30].
Veracini, F. M., (1685—1750). Sonate E-Moll von David [Breitk. u. H., 2.60].
— Sonate G-Moll von Wasielewski [Senff, 4.50 M].
— Stücke aus verschied. Sonaten v. Wasielewski [Simrock, 2.30 M].
Locatelli, P., († 1764). Kammersonate in D-Dur von David [Breitk. u. H., 1.30 M].
— Sonate D-Moll von Moffat [Breitk. u. H., 2.60 M].
— Sonate Op. 6, Nr. 3 in H-Dur von H. Riemann.

Außerdem die weniger bedeutenden französischen Meister (von Alard bei Schott herausgegeben):

Senallié, J. B., (1687—1730). 2. Sonate.
Francoeur, F., (1698—1787). 4. Sonate.
Guillemain, G., (1705—1770). Op. 1. Sonate.
Mondonville, J. de (1711—1772). Op. 4. 5. Sonate.
Tartini, G., (1692—1770), der hervorragende Paduaner Meister, dessen gesangvolle Behandlung der Geige mustergültig für alle späteren Meister wurde. Leider existiert noch keine Gesamtausgabe seiner zahlreichen Werke.
— Sonate D-Dur von David [Breitk. u. H., 1.30 M].
— 2 Sonaten (G-Dur und A-Moll) v. Wasielewski [Peters, à 2.25 M].
— Op. 1. 10. Sonate von Alard [Schott, 2.25 M].
— 6 Sonaten von H. Léonard [Schott, à 2 bis 2.25 M].
— 3 Bde. Sonaten von F. Hermann [Peters, à 1.50 M].
— Die Teufelstriller-Sonate wurde auch herausgegeben von Alard, Léonard, Witting, Vieuxtemps, R. Volkmann, Alb. Becker [Breitk. u. H., 2.60 M] von letzterem auch mit Orchesterbegleitung.

Digitized by Google

Von den Zeitgenossen und Nachfolgern Tartinis sind anzuführen:

Abaco, E. F. dall' (um 1725). 12 Solosonaten aus Op. 1 und 4 [Breitk. u. H., 6 M].

Porpora, N., (1686—1766). Sonate G-Dur von David [Breitk. u. H., 1.30 M].

— 1. und 9. Sonate von Alard [Schott, à 2.25 M].

— Sonate B-Dur [Dresden, Brauer, 3 M].

— „La Chasse". Sonate von Moffat [Augener].

Leclair, J. M., (1687—1764, bedeutender Meister). 12 Sonaten von Rob. Eitner; technisch schwer! [Breitk. u. H., 15 M]. Sonaten G-Dur und C-Moll (Le Tombeau genannt) von F. David [Breitk. u. H., à 1.30 M], letztere auch von D. Alard. Außerdem einzelne Sätze von F. David-Petri [Breitk. u. H.]: Sarabande u. Tambourin (1.30 M); Menuett, Gavotte und La Chasse (1.30 M).

Am bedeutendsten ist demnächst noch P. Nardini (1722—93), von dem F. David die D-Dur-Sonate [Breitkopf u. Härtel, 1.30 Mk.], Alard die in B-Dur herausgegeben hat [Schott, 3.50 Mk.] (beide auch von H. Sitt, bei Peters 1.50 Mk.). Weniger von Bedeutung sind die von D. Alard herausgegebenen Sonaten aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts von: Barbella, Boccherini (3. Sonate), Borghi (1. Sonate), Chabran, Dauvergne, Ferrari, Fiorillo, Gaviniés (2. Sonate), Lolli, Manfredi, Pugnani (3 Sonaten auch von Witting), Robineau.

Dagegen treten die Sonaten von F. W. Rust (1739 bis 1796), von denen David die D-Moll-Sonate herausgegeben hat [Peters, 1.50 Mk.], wieder mehr hervor.

Auch die beiden Großmeister J. S. Bach und G. F. Händel schufen auf dem Gebiet der Violin-Solosonate. Von ersterem sind die 6 Sonaten ohne Begleitung Werke ohne gleichen in der Violinliteratur (mit Klavierbegleitung von Rob. Schumann [Breitkopf u. Härtel, 4.50 Mk.], die Nr. 1, 4 und 6 auch von Alard; zur Chaconne auch von Mendelssohn, mit Orchester von A. Wilhelmj herausgegeben).

Diese Sonaten gehören zum Schönsten, aber auch zum Schwersten der ganzen Kunstgattung; sie repräsentieren

Digitized by Google

eine polyphone Spielweise, die teilweise die natürlichen Grenzen des Instrumentes erreicht. Zu ihrer Beherrschung gehört nicht nur eine solid geschulte und durchgebildete virtuose Technik, sondern auch musikalische Reife, vor allem Einsicht in die Kunst der Fuge und der Variierungskunst, die es versteht, den Grundkern der melodischen (rhythmischen) Form in der bei Bach vorwaltenden Figuration herauszuschälen: Wer Bachs Sonaten ganz beherrscht, hat auch den Schlüssel für alle übrigen Meisterwerke dieser Gattung.

Die technische Schwierigkeit liegt bei Bachs Sonaten hauptsächlich im Doppelgriff- und Akkordspiel. Auch die Figuration, die scheinbar unstet und ruhelos ist, wird für die Auffassung anfänglich schwer durch die in ihr liegende Mehrstimmigkeit. So treten oft sprungweise tiefe Noten in der Passage auf, die nicht zum Melodiefaden der führenden Stimme gehören und häufig als Bässe aufzufassen sind; aus dem gleichen Grunde findet man häufig die Fortsetzung des Motivs in der höheren oder tieferen Oktave im Figurationssatze; ferner die Einschaltung von Zwischenspielen usw.

Die derartig kurz abbrechenden Melodietöne hat man sich deshalb als gehalten zu denken.

Zur leichteren Eingewöhnung in den Bachstil empfiehlt sich folgende Reihenfolge der Sonaten:

Nr. 2. H-Moll-Sonate (Suite); frisch, mit populärer Melodik.
[Einfache Liedform aller Sätze: I. Allemanda mit Double (d. h. Variation), im gleichen Tempo zu nehmen; II. Corrente mit Double; III. Sarabanda und IV. Bourrée, ebenfalls jedes Stück mit Variation.]

Nr. 6. E-Dur-Sonate (ebenfalls eine Suite oder Partita); glänzend.
[Preludio — Loure — Gavotte und Rondo — Menuett I und II — Bourrée — Giga.]

Nr. 3. A-Moll-Sonate.
[Grave — Fuga — Andante — Allegro.]

Nr. 5. C-Dur-Sonate.
[Adagio — Fuga — Largo — Allegro.]

Digitized by Google

Nr. 1. G-Moll-Sonate.
[Adagio — Fuga — Siciliano — Presto.]
Nr. 4. D-Moll-Sonate (Suite), tiefsinnigen Ausdrucks. [Allemanda — Corrente — Sarabanda — Giga — (variierte) Ciaccona.]

Von G. F. Händel sind 6 Sonaten mit Baß neu herausgegeben von Gevaert und Colyns [Breitkopf u. Härtel, à 2.60 Mk.]; die A-Dur-Sonate auch von F. David [ebendaselbst, 1.30 Mk.]. Außerdem gab H. Sitt 6 Sonaten [Peters, 2 Bde. à 1.50 Mk.], G. Jensen 3 [Rühle, à 2.50 Mk.] heraus.

Zu den Solosonaten zählen auch die Konzerte im älteren Stil; z. B.: J. S. Bachs 4 Konzerte (von F. David, 2 auch von F. Hermann bei Peters herausgegeben).

In der Ausgabe Breitkopf u. Härtel sind 3 Konzerte von Saran, das G-Dur-Konzert von Spiro herausgeg. (à 2.50M.) G. F. Händels G-Dur-Konzert (von David). Leclair, 5 Konzerte (Herwegh) [Peters, à 1.50 Mk.]. Nardini, P., Konzert (Hauser) [Leuckart, 2 Mk.].

22. Das Violin-Konzert.

Das Konzert ist durch Übertragung und Erweiterung der Sonatenform für ein Soloinstrument mit Orchesterbegleitung entstanden; es unterschied sich in der alten Stilgattung nicht groß von der Sonate bezüglich Inhalt und Setzart (der erste Komponist dieser Kunstgattung war Torelli [† 1708] mit seinem „Concerto grosso"). Durch die Umwandlung des alten polyphonen Stils in den modernen der polyphonen Homophonie, die erst bei Haydn und Mozart endgültig vollzogen ist, wird auch das Konzert wie die Symphonie umgestaltet: Auf der Grundlage Haydnschen Satzbaues und Orchestration schuf einerseits Mozart das symphonisch gehaltene, andrerseits Viotti das spezifisch geigerische Konzert. Während im ersteren die Solostimme ganz aus dem thematischen Grundgehalt herauswächst und darin eng mit dem Orchesterpart verwebt ist, so daß eins ohne das andere nicht verständlich ist, ist der Geigensatz Viottis (er trat 1782 zuerst mit einem

Digitized by Google

eignen Konzert in Paris auf) ein geschlossenes, selbständiges Ganzes, aber in seinem Verhältnis zur Begleitung nicht von dem thematischen Aufbau, daher auch nicht der organischen Einheit wie bei Mozart: Die Solostimme enthält den Hauptinhalt; deshalb ist sie aus sich selbst heraus leichter verständlich, sowohl im Gesangs- wie im Passagensatz. Dieser Unterschied der Setzweise zwischen Symphonikern, die die thematische Gestaltung beim Konzert hauptsächlich im Auge haben, und Geigenkomponisten, welche mehr die violinmäßig brillante Wirkung erstreben, machte sich auch für die Folgezeit bemerkbar.

Die vorwiegende Form der Konzerte ist die dreisätzige (Allegro—Adagio—Allegro); seltener ist die einsätzige Form. Die Anordnung der Teile des 1. Satzes ist ähnlich der modernen Sonate: Als Einleitung steht zumeist ein längeres Tutti, das in einfacher Gestalt die Hauptthemen des Satzes bringt. In neueren Konzerten (wie bei Mendelssohns Konzert) steht auch häufig nur ein kurzes Vorspiel. Das erste Solo bringt nun das Hauptthema, gewöhnlich in zwei selbständigen Teilen, und reich verziert gegenüber der einfachen Gestalt im Tutti (mitunter wird es auch durch eine Kadenz eingeleitet; so beispielsweise im Beethovenschen Konzert). Dem Hauptthema schließt sich nach einer Überleitung (wie bei Mendelssohn) oder einem deutlichen Abschluß (z. B. in Spohrs 2. Konzert) das zweite oder Seitenthema an, das gewöhnlich breiter und gesanglich (dolce oder cantabile) behandelt ist und in einen ausgedehnten Passagensatz übergeht, der mit Kodacharakter brillant abschließt. Das folgende zweite größere Tutti eröffnet den Durchführungs- oder Mittelsatz (in der Sonate der 2. Teil), den die Solostimme dann aufnimmt und als freie Phantasie weit ausführt. Nach einem vermittelnden Übergange folgt sodann die Repetition des ersten Teiles (Haupt- und Seitenthema mit Koda); und vor dem Schluß, innerhalb des angehängten Tuttis, häufig eine große Kadenz, d. h. eine dem Spieler überlassene Phantasie (Improvisation)

Digitized by Google

auf Grundlage der Hauptthemata: Selbst Beethoven machte herkömmlicherweise dem Virtuosen die Konzession der unbeschränkten Kadenz, in welcher der Geiger seine ganze ihm eigentümliche Technik zu zeigen Gelegenheit hat. Die Geigenkomponisten wie Kreutzer, Spohr usw. schrieben die Kadenzen meist selber vor. Auch die neueren Komponisten seit Mendelssohn komponieren die Kadenz selbst, und beugen so dem oft geschmacklosen Verunzieren ihrer Werke vor. Nach Mendelssohns Vorgang wird übrigens die Kadenz in den eigentlichen Durchführungsteil statt in den Schlußteil gelegt, wo sie auch am angemessensten ist. Der 2. Satz ist gewöhnlich ein langsamer Gesangssatz in zwei- oder dreiteiliger ausgeführter Liedform: der 2. Teil ist meist der Gegensatz des ruhigen 1. Teils, daher auch von bewegterem Rhythmus und lebhafter Figuration. Seltener ist die Rondo- oder die Variationenform des 2. Satzes (letzteres z. B. beim Beethovenschen Konzert). In älterer Setzart (so auch noch bei Beethoven) erhält auch dieser Satz eine kürzer zu haltende Kadenz. Der 3. Satz, das Finale, ist vorwiegend in der Rondoform komponiert, bei der das Thema nach längeren oder kürzeren Seitenthemen immer wieder auftritt. Dieser Form gehören alle Finales in Mozarts Konzerten, dasjenige in Beethovens Konzert usw. an. Ausnahmsweise hat der letzte Satz mitunter auch Sonatenform, beispielsweise das Finale der Spohrschen Gesangsszene.

Eine bedeutende Stellung nimmt in allen Konzertsätzen die Figuration ein; und zwar dient sie zur Ausschmückung der Melodie, zu Überleitungen, Abschlüssen, wie auch zum selbständigen Passagensatz. Aus diesem Grunde ist es wichtig, die Figuration als Formglied richtig abzuschätzen (unter Berücksichtigung des zugrunde liegenden Orchesterpartes), wie man auch beim Studium auf den rhythmischen Bau, Motivierung, Modulation der Passage besonders Obacht geben muß. Auch die genaue Auseinanderhaltung der Formteile, die klare Erkenntnis des Baues gehört notwendig zum verständnisvollen Konzertstudium. —

Digitized by Google

Das Violinkonzert bildet für den Geiger von der Mittelstufe an (etwa Kreutzers Etüden) das Hauptmaterial für das Studium neben dem Skalenspiel und den Etüden. Vorausgesetzt muß natürlich eine Technik werden, die nicht bloß für die betreffenden Konzerte vorgeschult ist, sondern noch darüber hinausreicht. Desgleichen muß die musikalische Einsicht des Spielers ein verständnisvolles Aufnehmen des Inhalts und der Form ermöglichen.

Am geeignetsten beginnt man das systematische Konzertstudium mit einigen Konzerten von Viotti, denen man die von Rode und Kreutzer anreiht. Wer dann wegen der Doppelgrifftechnik (Dezimen usw.) noch nicht zu Spohrs Konzerten kommen kann, wird erst einige leichtere Konzerte von Mozart studieren.

Die der französisch-belgischen Violinliteratur huldigenden Lehrer werden an diesem Punkte meist zu de Bériot, Alard usw. übergehen. Ganz mit Unrecht wird aber Spohr beiseite gelassen oder zu spät vorgenommen; denn abgesehen von der Schwierigkeit ihres vollendeten Vortrags sind seine Konzerte ein wichtiges Bildungsmittel für den Geiger, in technischer und musikalischer Beziehung. Spohr bildet auch für die Beherrschung der großen symphonischen Konzerte wie Beethovens, Mendelssohns, Brahms, die unumgängliche Grundlage. Die Art der Fortsetzung des Konzertstudiums wird natürlich ganz von der Richtung abhängen, die Lehrer und Schüler einschlagen wollen, nämlich der gediegenen, in der Reproduktion unserer deutschen Meisterwerke wurzelnde, oder der virtuosen Richtung, welche lieber die Machwerke der französisch-belgischen Schule usw. kultiviert.

Die musikalisch höchststehenden Konzerte wie Beethovens, Mendelssohns, Bruchs und neuerer Symphoniker, andrerseits die ausgebildete Virtuosentechnik verlangenden Konzerte von Spohr (7, 8, 9), Joachim (Ungarisches Konzert), Ernst (fis-Moll) usw. werden als Schlußaufgaben und Meisterstudien zu gelten haben.

Wenn es auch für den Geiger wünschenswert ist, alle

Digitized by Google

Stilgattungen der Konzerte und Stücke kennen zu lernen, so ist doch vor zu häufiger Einschiebung, resp. vor überwiegender Benutzung der rein virtuosen Literatur im Lehrgange abzuraten; denn der moderne Geiger soll vor allem in der gediegenen Kammermusik Wurzel fassen; und dem steht nichts mehr entgegen, als die Süßigkeit und Glätte der französischen Salonmusik. Dies gilt nicht nur für die Ausbildung des Geigers von Fach, sondern sollte auch für die Ausbildung des Dilettanten maßgebend sein. Höchstens sollte man zur gelegentlichen Anregung derartige Produkte im gediegenen Unterricht einstreuen. So wird z. B. der am Spohr-Studium kleinmütig werdende oder verzweifelnde Schüler schnell die Lust und das Selbstvertrauen wiedergewinnen an der mühelosen, dankbareren Technik und dem leichter zu gewinnenden Ausdruck eines Bériotschen Konzertes.

A. Konzerte der Symphoniker.

Hierzu zählen zunächst W. A. Mozarts Konzerte, die technisch nicht übermäßig schwer sind [6 Konzerte, herausgegeben von Waldersee, bei Breitkopf u. Härtel (4.50 Mk.); ebendaselbst die Kadenzen zu Mozart von O. Seeger.] Ferner das Konzert von L. van Beethoven, Op. 61 [von David bei Breitkopf u. Härtel (2.50 Mk.); ebendaselbst die Kadenzen zum Konzert von F. David (1 Mk.). Außerdem komponierten Kadenzen hierzu: J. Joachim, F. Laub, Vieuxtemps usw.]*

Diesem reihen sich an die Konzerte von:

J. Brahms ,Op. 77; M. Bruch, 3 Konzerte; J. Brüll, Op. 41; A. Dietrich, Op. 30; N. Gade, Op. 56 [Breitk. u. H., 9 Mk.]; F. Gernsheim, Op. 42; B. Godard, Op. 35; K. Goldmark, Op. 28; H. Goetz, Op. 22; E. Hartmann, Op. 19; F. Hiller, Op. 152; E. Lalo, Op. 21, 29; E. Lassen, Op. 87;

* Virtuose, glanzvolle Technik und hohe musikalische Reife sind für dieses symphonische Werk unentbehrlich. Voraussetzung zum Studium derselben sollte die Beherrschung der Bachschen Solosonaten sein.

Digitized by Google

F. Mendelssohn, Op. 64; M. Moszkowski, Op. 30; J. Raff, 2 Konzerte; J. Rietz, Op. 30; K. Reinecke, Op. 141; A. Rubinstein, Op. 46; Ph. Rüfer, Op. 33; C. Saint-Saëns, Op. 20, 61 usw.; Sinding, Op. 45; R. Strauß, Op. 8; Svendsen, Op. 6; P. Tschaikowski, Op. 35.

B. Konzerte der gediegenen Geigerrichtung.

Die formale Anlage dieser Konzerte zeigt vor allem eine scharfe Abgrenzung der Gesangs- und Passagensätze; in beiden ist die Geige melodieführend, den Hauptinhalt darstellend. Viotti und Spohr gaben der Begleitung noch am ersten eine thematische, wenn auch untergeordnete Gestaltung. Diese fehlt aber ganz und gar bei Rode, Kreutzer usw., die fast ausschließlich Melodiker waren, weshalb ihre harmoniearmen Sätze für den Vortrag jetzt veraltet sind, trotz der bewunderungswürdigen Formschönheit des Soloparts, wie beispielsweise beim Rodeschen a-Moll-Konzert: Der echte, unübertreffliche Geigenstil dieser Meister läßt aber ihre Konzerte für alle Zeiten als das trefflichste Studienmaterial erscheinen, ohne welches keine künstlerische Entwicklung vollständig ist.

Die älteren Meister wie Viotti, Rode, Kreutzer, Maurer usw. weisen so ziemlich die gleiche Technik auf: Sie bevorzugen das der Geige natürliche mittlere Tongebiet der unteren Lagen und die langatmige, breite Bogenführung. Bei Spohr, der die gesangliche Behandlung der Geige ebenso wie jene pflegte, wird die Passage reicher gegliedert und häufig durch kurze Triller verziert; die Stricharten werden mannigfaltiger: Es treten namentlich ausgedehnte Stakkatoläufe hinzu. Auch das doppelgriffige Spiel wird bei Spohr komplizierter und beschränkt sich nicht mehr auf Oktavenläufe usw., sondern macht ausgedehnte Anwendung der Dezimengänge, Terzentriller usw. Seine einfachen Läufe weisen außer diatonischen Tonfolgen auch sehr oft chromatische Gänge auf.

Von den vielen älteren Konzerten dieser Richtung sind in Neuausgaben mit Klavierbegleitung nur eine geringe

Digitized by Google

Anzahl erschienen (so sind z. B. von P. Baillot, dessen Geigensatz ebenfalls zum Studium nützlich ist, keine Neuausgaben vorhanden).

Von G. B. Viottis Konzerten werden gespielt: Nr. 20 (am leichtesten und einfachsten), 23, 28, 29 und 22 [Breitkopf u. Härtel, 2.50 Mk.], welch letzteres auch heute noch von unseren größten Geigern zum Vortrag gewählt wird (feuriger, schwungvoller Ausdruck der Passagensätze und warmer, edler Ausdruck in der Kantilene).

P. Rode. Konzerte Nr. 1, 11 [Breitkopf u. Härtel, 2.50 Mk.] und 10 (schwerer), 4, 6, 7, 8. Die beiden letzteren sind formell schön abgerundet, mit mustergültigem Geigensatz: Gesanglich, von Mozartscher Weichheit; in den Rondosätzen oft zierlich.

R. Kreutzer. Konzerte Nr. 13, 14, 18 und 19. Kreutzer ist oft schwungvoll in seinen Themen. Die Figuration herrscht auch in seinen Adagio-Sätzen vor.

Von L. Maurer wird noch hin und wieder das 2. Konzert studiert.

L. Spohr. Konzerte (leider sind noch nicht alle in Neuausgaben vorhanden, so z. B. Nr. 4, 5, 10, 12—14). Geeignetste Folge: Nr. 2 [Breitkopf u. Härtel, 2.50 Mk.], 11 [Breitkopf u. Härtel, 2.50 Mk.], 1 [Breitkopf u. Härtel, 2.50 Mk.], 6 [Breitkopf u. Härtel, 2.50 Mk.], 15, 7 [Breitkopf u. Härtel, 2.50 Mk.], 8 [Breitkopf u. Härtel, 2.50 Mk.], 9 [Breitkopf u. Härtel, 2.50 Mk.]. Bei edler Gesangsmäßigkeit des Violinsatzes mit elegischem Grundzug zeigt Spohr in den Passagen Kraft und Schwung, ohne Weichlichkeit.

Leichter als Spohrs Konzerte sind diejenigen seines Schülers H. Ries (Op. 13 E-Moll [Breitkopf u. Härtel, 7 Mk.], Op. 16). Teilweise schwerer sind dagegen die 5 Konzerte von B. Molique, von denen namentlich das 2., 3. und 5. [Breitkopf u. Härtel, à 4.50 u. 1.50 Mk.] nützlich und schön sind. Von den Konzerten K. Lipinskis ist außer dem 4. namentlich verbreitet das Militärkonzert,

Digitized by Google

Op. 21 (von David bei Breitkopf u. Härtel herausgegeben; das 1. Allegro auch von A. Wilhelmj bearbeitet [Breitkopf u. Härtel, 2.60 Mk.]). Ebenso wie man Lipinski mancher virtuosen Effekte wegen eine vermittelnde Stellung zwischen gediegener und virtuoser Richtung zuerkennen muß, kann man das Gleiche auch bei F. David tun, dessen Kompositionen noch mehr nach äußerem Glanz und Effekt streben.

Von den 6 Konzerten Davids sind nützlich zum Studium: Op. 10 (E-Moll) [Breitkopf u. Härtel, 2.50 Mk.], Op. 14 D-Dur [Breitkopf u. Härtel, 1.50 Mk.], 17 (A-Moll) [Breitkopf u. Härtel, 1.50 Mk.], Op. 23 (E-Dur) [Breitkopf u. Härtel 2.50 Mk.] und Op. 35 (D-Moll) [Breitkopf u. Härtel, 2.50 Mk.]. Glänzend und äußerst schwer ist J. Joachims Konzert „in ungarischer Weise", Op. 11; weniger schwierig dagegen sein Konzert, Op. 3, in einem Satze [beide bei Breitkopf u. Härtel, à 9 u. 4.50 Mk.]. Ganz auf moderner Harmoniebehandlung beruhen die gediegenen Konzerte von H. Sitt, Op. 11 [Breitkopf u. Härtel, 9 Mk.] und Op. 21 [Leuckart, 8 Mk.]. (Vorstudien hierzu: Sitt, Concertino, Op. 31 (e) und Op. 70 (a)).

C. Konzerte der virtuosen Geigerrichtung.

Durch Paganinis Beispiel, der alle nur möglichen Effekte des Geigenspiels auffand und ausnutzte, wurden namentlich die Geiger der französisch-belgischen Schule zu äußerlich wirkenden Kunststücken angeregt und zwar eingekleidet in elegante, salonmäßige Formen: Die rhythmisch fein zugespitzte, aber thematisch nichtssagende Passage wechselt mit einer süßlichen Kantilene ab, und zwar beide Teile auf einem meist primitiven harmonischen Unterbau in der Begleitung.

Die leichtesten Konzerte dieser Gruppe sind die 10 Konzerte von de Bériot, mit ihrer eleganten Technik, die schwieriger scheint als sie in Wirklichkeit ist. Am nützlichsten und beliebtesten sind von denselben: Nr. 7, 9 [Breitkopf u. Härtel, 1.50 Mk.], 10 und 2 [Breitkopf u. Härtel, 1.50 Mk.]. In demselben Stil schließen sich die Konzerte von D. Alard

Digitized by Google

(Op. 34: 2. Konzert) und H. Léonard (Op. 10, 14, 28) an. Viel höher stehen die Konzerte von H. Vieuxtemps (namentlich sein Op. 10; ferner Op. 19, 25, 31, 37) und A. Bazzini (Op. 14, 38, und 42). Diese Konzerte sowohl wie die von Sauret, Op. 26 [Breitkopf u. Härtel, 9 Mk.], N. Paganini (Op. 6 und 7 [Breitkopf u. Härtel, à 2.50 Mk.]), H. W. Ernst (Op. 12 und das berühmte Fis-Moll-Konzert [Breitkopf u. Härtel, 2.50 Mk.]) und H. Wieniawski (Op. 22, D-Moll-Konzert) gehören der Virtuosenstufe an und erfordern eine brillante Technik, für die es keine Schwierigkeiten mehr gibt. Namentlich ist hier die linke Hand im höchsten Grade ausgebildet, während in der Bogentechnik mehr auf Eleganz und Zierlichkeit als auf soliden und großen Ton gesehen wird.

23. Das Solostück mit Begleitung des Klaviers, Orchesters ꝛc.*

Neben den zyklischen Formen der Sonate und des Konzertes bildet das Instrumentalstück einen Hauptteil der Literatur, der im Unterricht nicht nur zur Unterhaltung und Anregung, sondern auch zur Geschmackveredelung und Vortragsschulung zu berücksichtigen ist.

Von den verschiedenen Gattungen und Arten der Stücke soll im folgenden eine kurze Übersicht gegeben werden, welche namentlich die bedeutenderen und beliebteren Werke berücksichtigt, und zwar Originalkompositionen wie Arrangements.** Zur Andeutung der Schwierigkeit sind hierfür folgende Abkürzungen gewählt worden:

---

* Ausführliche Literaturverzeichnisse bieten die „Führer durch die Violinliteratur" von A. Tottmann und E. Heim.

** Eine große Zahl gut arrangierter Kompositionen (aus der Gesangs- und Klavier-Literatur usw.) hat sich auch in der Violinliteratur eingebürgert und zwar derartig, daß bei vielen Stücken der Ursprung heute vergessen ist. Dazu zählen namentlich die als „klassische Stücke" bekannten Werke. So ist z. B. das als Instrumentalstück bekannte Largo von Händel eine Opernarie dieses Meisters; desgleichen sind viele Gesangsmelodien von Lully, Gluck usw. nur

Digitized by Google

sl für: sehr leicht; im Umfange der 1. Lage.
l für: leicht; im Umfange der 1.—3. Lage.
zl für: ziemlich leicht; im Umfange der 1.—5. Lage.
ms für: mittelschwer; entsprechend der Schwierigkeitsstufe von Kreutzer, also beim Studium dieser Etüden [s. S. 46] frühestens zu verwenden.
s für: schwer; entsprechend der Rode- und Fiorillo-Stufe.
ss für: sehr schwer; entsprechend den höheren technischen Schwierigkeitsstufen.

I. Zur Ergänzung der Elementarschule wählt man im Unterricht, namentlich für Kinder Volks- und andere Melodien. Derartige Sammlungen sind z. B.:

Reinecke, K., Unsere Lieblinge, H. 1—4 [Breitk. & H., à 5 M.].
Singer u. Seifriz, Kleine Vortragsstücke, Heft 1—2 [Cotta, à 2.25 u. 2.50 M.].
Ritter, H., Musikalische Juwelen [Rühle, 1.50 M.].

II. Melodien, Lieder ohne Worte (Chansons, Airs usw.).

sl Moffat, 6 schott. Volksweisen [Breitk. & H., 1.30 M.].
sl Taubert, W., Op. 134. Liebesliedchen (Hermann) [Br. u. H., 1,30 M.].
l Bériot, de. Italienische Melodien [Peters, André, 1.50 M.].
l Gounod, Meditation. (Ave Maria) [Schott, 2 M.].
l Henselt, A., Op. 5 Nr. 4. Ave Maria (Scharwenka) [Breitk. u. H., 1.30 M.].
zl Henselt, A., Op. 5 Nr. 11. Liebeslied (Hermann) [Breitk. u. H., 1.30 M.].
zl Bohm, C., Op. 187 Nr. 3. Arioso [Ries u. Erler, 1.20 M.].
zl Dietel, 12 kleine Lieder ohne Worte [Breitk. u. H., 3 M.].
zl Holländer, G., Op. 3. Spinnerlied [Forberg, 1.50 M.].
zl Schumann (Scharwenka) Op. 85 Nr. 12. Abendlied [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ms Bruch, M., Op. 55. Kanzone (Hermann) [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ms Franz, R., Hebräische Melodie [Leuckart, 1.25 M.].
ms Hüllweck, F., Op. 15 Nr. 1. Preghiera [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ms Molique, B., Op. 36. 6 Melodien [Kistner, 2 H., à 2.50 M.].

---

noch als Instrumentalstücke bekannt. Gute Bearbeitungen gaben heraus: de Ahna, Hauser, Joachim, Kroß, F. Ries, Sauret, E. Singer, Sitt, Wehrle, Wilhelmj usw.

Digitized by Google

ms Saphir, Op. 5. Chanson d'amour. [Kiſtner, 1 ℳ].
ms Volkmann, R., Op. 10. Troubadour-Geſ. (Scholz) [Augener, 3 ℳ].
ms Wagner-Wilhelmj, Walters Preislied [Schott, 2,75. ℳ].
ms Grieg, E., Lieder (Sauret) [Peters, 2 Bde. à 1.50 ℳ].
s Bonvin, Op. 56. Melodie [Breitk. u. H., 1.30].
s Floersheim, Geſang für die G-Saite [Breitk. u. H., 2.60 ℳ].
s Scharwenka, Ph., Op. 51. Arie (mit Harmon.) [Simon, 1.80 ℳ].

III. Schlummer-, Gondellieder uſw.

l Bohm, C., Op. 187 Nr. 5. Schlummerlied [Ries u. Erler, 1.20 ℳ].
zl Holländer, G., Op. 2. Barkarole [Bote u. Bock, 1.50 ℳ].
zl Simon, E., 1. Berceuſe. (Sitt.)
ms Ritter, H., Op. 9. Schlummerlied [Simrock, 1.50 ℳ].
ms Scharwenka, Ph., Op. 52a. Barkarole [Breitk. u. H., 2.60 ℳ].

IV. Kleine Stücke, Albumblätter uſw.

sl Armand, Op. 11. 6 Kinderſtücke [Breitk. u. H., 2.60 ℳ].
sl Reinecke, Op. 174a. 10 leichte Stückchen [Kiſtner, 4 ℳ].
sl Scholz, R., Op. 10. 4 Vortragsſtücke [Breitk. u. H., 2.60 ℳ].
sl Scholz, R., Op. 20. 4 Pieces [Augener, 1 ℳ].
sl Wolfermann, Op. 1 Nr. 1—3. Stücke [Klemm, à 1—1.75 ℳ].
l Longo, Op. 22. 3 kleine Stücke [Breitk. u. H., 2.60 ℳ].
l Mendelsſohn, Op. 72. 6 Kinderſtücke (Hermann) [B. u. H., 1.30 ℳ].
l Schumann, Träumerei u. Am Kamin (Hüllweck) [Breitk. u. H., 1.30 ℳ].
l Sitt, Album (8 Stücke) [Eulenburg, 1.50 ℳ].
zl-l Sitt, 4 Stücke aus Op. 10 [Breitk. u. H., 2.60 ℳ].
zl Hüllweck, Op. 21. 6 Albumblätter [Breitk. u. H., 2.60 ℳ].
zl Molique, Op. 41. 6 charakteriſtiſche Stücke [André, 2 H. à 2.60 ℳ].
zl Schumann, Manfreds Anſprache (Tillmetz) [Breitk. u. H., 1.30 ℳ].
zl Wagner, 10 Melod. a. Lohengrin (Ritter) [Br. u. H., 4 ℳ].
Wagner, Lyriſche Stücke aus Lohengrin (G. Hille) [Breitk. u. H., 9 H. à 1.30].
ms Nr. 1. Elſas Traum.
zl Nr. 2. Elſas Geſang an die Lüfte.
zl Nr. 3. Elſas Ermahnung an Ortrud.
ms Nr. 4. Brautlied.
zl Nr. 5. Lohengrins Verweis.
zl Nr. 6. Lohengrins Ermahnung an Elſa.
ms Nr. 7. Lohengrins Herkunft.
ms Nr. 8. Lohengrins Abſchied.
ms Nr. 9. König Heinrichs Aufruf.
zl Wagner, Melodien a. Tannhäuſer.
zl Zöllner, Op. 3. 6 leichte Stücke [Breitk. u. H., 1.30 ℳ].
ms Becker, J., 6 kleine Konzertvorträge [C. Rühle, 1.50].

Digitized by Google

ms Centola, Op. 10. 3 kleine Stücke [Breitk. u. H., à 1.30 M.].
ms Jensen, A., Träumerei (Wilhelmj) [Schuberth, 1.50 M.].
ms Klengel, Op. 21. 3 Stücke [Breitk. u. H., à 1.30 M.].
ms Maier, 6 Stücke [Breitk. u. H., 3.90 M.].
ms Schubert, F., Op. 94. 2 Moments musicals (Auer) [Bote u. Bock, à 1.30 M.].
ms Radecke, Op. 1. 4 Stücke [Breitk. u. H., 2.60 M.].
s Hofmann, H., Op. 19. 6 Stücke [Breitkopf u. H., 3.90 M.].
s Joachim, Op. 5. 3 Stücke [Breitk. u. Härtel, 3.90 M.].
s Kotek, Op. 10. 3 Stücke [Breitk. u. H., 2.60].
s Raff, Op. 55. Nr. 12. Abends (Dietrich) [Schuberth 1.25 M.].
s Schumann, Op. 9. Karneval (Hüllweck) [Breitk. u. H., 2.60 M.].
s Spies, E., Op. 32. 3 Stücke [Breitk. u. H., 1.30 M.].
s Wagner, Albumblatt (Wilhelmj) [Schott].
ss Grieg, E., Brautzug, Karneval (Sauret) [Peters, 1.50 M.].

V. Klassische Stücke.

Die einzelnen Sätze von zyklischen Werken (Sonaten, Suiten usw.) der klassischen Meister sind ebenso wie die Übertragungen von Liedern, Klavierwerken usw. vielfach als einzelne Instrumentalstücke herausgegeben (s. Anmkg. S. 111). Derartige Sammlungen klassischer Stücke von meist mittlerer Schwierigkeit (l—ms) sind z. B.:

Händel-Transkriptionen von Hellmesberger usw.
Hermann, Lyr. Stücke (einzelne Sätze daraus) [Br. u. H., à 1.30 M.].
Klassisches und Modernes. Sammlung ausgewählter Stücke. 4 Bde. [Breitk. u. H., à 4 M.] (einzelne Sätze daraus [Br. u. H., 6 M.].
Klassische Stücke [Peters].
Kroß, Albumblätter [Schott].
Ries, F., Albumblätter [Sulzer].
Ritter, Transkriptionen aus klassischen Instrumentalwerken. 2 Bde. [Breitk. u. H., à 3 M.].
Wehrle, Aus alten Zeiten [Breitk. u. H., 6 M.].

VI. Stücke mit Tempoangabe als Überschrift.

Hiervon ist eine große Anzahl namentlich langsamer Sätze in den vorstehend verzeichneten Sammlungen enthalten. — Nachgetragen seien noch folgende Werke:

ms Bargiel, W., Op. 38. Adagio [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ms Becker, A., Op. 70. Adagio Nr. 3, E [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ms — Op. 81. Adagio Nr. 5, Dm. [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ms — Op. 86. Adagio Nr. 6, Am. [Breitk. u. H., 2.60 M.].

Digitized by Google

ms Becker, Op. 94. Adagio religioso Nr. 7, G [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ms — Op. 95. Adagio Nr. 8, Cm. [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ms Beethoven, Andante, F (Hermann) [Breitk. u. H., 1.30 M.].
s Chopin, Larghetto aus Op. 21 (Wilhelmj) [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ms Grieg, Op. 13, Nr. 2. Allegretto tranquillo [Br. u. H., 1.30 M.].
ms — Op. 13, Nr. 3. Allegro animato [Breitk. u. H., 1.30].
ms Mozart, Larghetto D a. d. Klarinettenquintett bearb. von Hermann, Naumann, Ritter [Breitk. u. H., à 1.30].
zl Nardini, Larghetto (David) [Breitk. u. H., 1.30].
l Reinecke, Andante aus Manfred (Hermann) [Br. u. H., 1.30 M.].
ms Tschaikowski, Op. 11. Andante cantabile [Forberg].
ms Volkmann, Op. 15. Allegretto capriccioso [Kistner, 1.50].

VII. Kleinere Phantasiestücke und Märchen.

ms Reinecke, Op. 43. Phantasiestücke [Breitk. u. H., 3.90].
ms Schumann, R., Op. 73. Phantasiestücke [Peters, 1 M.].
ms — Op. 113. Märchenbilder [Breitk. u. H., 1.30].
ms Vierling, Op. 41. 3 Phantasiestücke [Leuckart, 5 M.].
s Gernsheim, Op. 33. Phantasiestücke [Simrock, 3 M.].
s Huber, H., Op. 78. 4 Phantasiestücke [Hainauer, à 1.75—2.50 M.].
s Kienzl, Op. 7. 3 Phantasiestücke [Breitk. u. H., 2.60 M.].

VIII. Romanzen und Kavatinen.

Mittelschwere Romanzen: Brauer, Op. 9, Nr. 2 [Breitk. u. H., 1.30 M.]; Engels (Hermann) [Breitk. u. H., 1.30 M.]; Holländer, G., Op. 16, Nr. 1 [Rieter-Biedermann, 2.50 M.]; Jadassohn, Op. 87 [Kahnt, 1.50 M.]; Joachim, Op. 2, Nr. 1 [Breitk. u. H., 1.30]; Reinecke, Romanze (Vorspiel zum 4. Akt aus Manfred) und Vorspiel zum 5. Akt aus Manfred [Breitk. u. H., à 1.30]; Volkmann, Op. 7 [Br. u. H. 1.30 M.]. Wilhelmj. Op. 10 [Bote u. Bock, 1.50 M.].

Schwere Romanzen: Beethoven. Op. 40 u. 50 [Breitk. u. H., à 1.30 M.]; Berlioz, Op. 8 [Breitk. u. H., 1.30 M.]; Chopin-Wilhelmj, Op. 11 [Kistner, 2 M.]; Gade, aus Op. 56 [Breitk. u. H., 1.30]; Kiel, Op. 49. 4 Romanzen [Senff, 3 M.]; Maas, Op. 3 [Breitk. u. H., 1.30 M.]; Nicodé, Op. 14 [Breitk. u. H., 2.60 M.]; Reinecke, Op. 155 [Breitk. u. H., 2.60 M.]; Rosenhain, Op. 14, Nr. 1 [Breitk. u. H., 1.30]; Saint-Saëns, Op. 37 [Durand]; Sitt, Op. 17 [Leuckart]; Svendsen, Op. 26 [W. Hansen, 2 M.].

Sehr schwere Romanzen: Bruch, Op. 42 [Simrock, 4 M.]; Paganini (O. Musin) [Breitk. u. H., 3 M.].

Kavatinen (mittelschwer): Jadassohn, Op. 69 [Kistner, 1.50 M.]; Raff, Op. 85, Nr. 3 [Kistner, 1 M.]; Sitt, Op. 25 [Eulenburg, 2 M.].

IX. Balladen und Legenden.

ms Becker, A., Op. 47, Nr. 1. Ballade [Breitk. u. H., 2.60 M.].
s Moszkowski, Op. 16, Nr. 1. Ballade [Hainauer, 3.50 M.].

Digitized by Google

s Wehrle, Legende [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ss Wieniawski, Op. 17. Legende [Kistner, 2 M.].

X. Nocturnos.

zl Mendelssohn, (Hermann) [Br. u. H., 1.30 M.].
ms Scharwenka, Ph., Op. 104, Nr. 3 [Breitk. u. H., 1.30 M.].
s Chopin-Wilhelmj, Op. 27, Nr. 2 und Op. 37, Nr. 1 [Breitk. u. H., 2.60 u. 1.30 M.]; Sitt, Notturno [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ss Chopin-Sarasate, Op. 9. 2 Nokturnos (Paris), H. W. Ernst, Op. 8 [Schlesinger, 2 M.].

XI. Elegien und Reverien.

ms Jentsch, Op. 25. 1. Reverie [Breitk. u. H., 1.30 M.].
s Ernst, Elegie [Peters, 1 M.].
s Vieuxtemps, Op. 30. Elegie [Augener, 1 M.].
s — Op. 22, Nr. 3. Reverie [Augener, 1 M.].
ss Hubay, Elegie [Breitk. u. H., 1.30 M.].

XII. Serenaden.

zl ist die Serenade von Haydn (herausgegeben von J. Becker, Holländer, Ries usw.).
ms Centola, Op. 6 [Breitk. u. H., 1.30 M.]; Holländer, G., Op. 11. Ständchen [Forberg, 2.25 M.]; Spies, Op. 24. Serenade [Breitk. u. H., 1.30 M.]; Tschaikowski, Op. 26. Sérénade melancolique [Forberg, 2.50 M.].

XIII. Märsche und Tänze.*

a) Märsche sind in der Solomusik für Violine spärlich vertreten; dagegen sehr zahlreich die verschiedenen Tanzarten.

sl Götz, Op. 2. Marsch [Breitk. u. H., 1.30 M.].
Leichte Arrangements: Beethoven, Türkischer Marsch (Ritter) [Breitk. u. H., 1.30 M.]; Chopin, Trauermarsch aus Op. 35 [Breitk. u. H., 1.30 M.]; Schumann, Marcia aus Op. 44 [Br. u. H., 1.30 M.].

b) Polonaisen.

zl Kirnberger, 3 Polonaisen (Wehrle) [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ms Scharwenka, Op. 52b [Breitk. u. H., 3.90 M.]; Schwab, Op. 20 [Breitk. u. H., 1.30 M.].
s David, F., Op. 22 [Kistner, 4 M.]; Hauser, Op. 62 [Siegel, 2.50 M.]; Listemann, Op. 1 [Breitk. u. H., 2.60 M.].

---

* Eine Auswahl von Tänzen moderner Komponisten enthält die vom Verfasser herausgegebene Sammlung „Tanzweisen" [Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 3 Mk.].

Digitized by Google

ss Chopin, Op. 26. 2 Polonaiſen (Lipinski) [Breitk. u. H., 1.30 M.]; Op. 26, Nr. 1 (Wilhelmj) [Breitk. u. H., 1.30 M.]; Laub, Op. 8 (auch von Wilhelmj bearb.) [Peters, 1.50 M.]; Spohr, Op. 40 [Peters 1.50 M.]; Vieuxtemps, Op. 38. Ballade u. Polonaiſe [Peters, 3 M.]; Wieniawski, 2. Polonaiſe [Schott, 3 M.].

c) Mazurkas.

ms Chopin, Op. 17. 4 Mazurkas (Kißner) [Breitk. u. H., 1.30 M.]; Scharwenka, Ph., Op. 104, Nr. 2 [Breitk. u. H., 1.30 M.]; Schenck, Op. 2. [Breitk. u. H. 1.30 M.].

s Ries, F., Op. 7, Nr. 2. [Sulzer, 3.50 M.]; Wieniawski, Op. 3 [Forberg, 1.50].

ss Ysaye, Op. 11 [Breitk. u. H., 2.60 M.]; Zarzycki, Op. 26 [Bote u. Bock, 2.50 M.].

d) Walzer.

zl Centola, Op. 2, Nr. 2 u. 6 [Breitk. u. H., à 1.30 M.]; Tardif, Valse lente [Breitk. u. H., 1.30 M.].

ms Schwarwenka, Op. 30 (Wehrle) [Breitk. u. H., 2.60 M.].

s Chopin, Valses (David) [Breitk. u. H., 1.50 M.]; Op. 18 auch von Kißner [Breitk. u. H., 1.30].

ss Sauret, Op. 20 [Breitk. u. H., 2.60 M.]; Singer, La Capriccios a [Kiſtner, 2.50 M.].

e) Menuetten und Gavotten.

zl Grieg, Menuett aus Op. 7 (Scharwenka) [Breitk. u. H., 1.30 M.].

zl Haydn, Menuett (Hermann) [Breitk. u. H., 1.30 M.].

zl Hiller, Menuett aus Op. 86 [Breitk. u. H., 1.30 M.].

zl Mozart, 2 Menuetten (Ritter) [Breitk. u. H., 1.30].

ms Scharwenka, Ph., Op. 24, Nr. 1. Menuett [Br. u. H., 3.90 M.].

zl Centola, Op. 1, Nr. 2 u. Op. 8, Nr. 1. Gavotten [Breitk. u. H., 1.30 u. 2.60 M.].

zl Martini, Gavotte (Hermann) [Breitk. u. H., 1.30 M.].

zl Rameau, Gavotte (Hermann) [Breitk. u. H., 1.30 M.].

zl Weckbecker, Op. 6, Nr. 2. Gavotte [Breitk. u. H., 1.30 M.].

s Sauret, Op. 28, Nr. 3. Gavotte [Fürſtner, 2 M.].

f) Italieniſche, ungariſche Tänze uſw.

zl Centola, Op. 8, Nr. 2. Giga. Nr. 3. Saltarella [Breitk. u. H., à 2.60 M.].

zl Heller, St., Op. 85, Nr. 2. Tarantella (Hermann) [Breitk. u. H., 2.60 M.].

ms Chopin, Op. 43. Tarantelle (Lipinski) [Schuberth, 1 M.].

ms Rehfeld, Op. 47. Spaniſcher Tanz.

ms Ries, F., Op. 19, Nr. 2. Saltarello [Bote u. Bock, 1.50 M.].

s Moszkowski, Spaniſche Tänze (Sauret) [Peters, 3 M.].

s Scharwenka, X., Op. 3. Poln. Nationaltänze [Br. u. H., 3.90 M.].

Digitized by Google

ss Brahms-Joachim, Ungarische Tänze. 4 Hefte [Simrock, à 5 M.].
ss Molique, Op. 60. Fandango [André, 3.20 M.].
ss Nachéz, Op. 14. Zigeunertänze. 2 Hefte [O. Forberg, à 3 M.].
ss Sarasate, Spanische Tänze. 5 Hefte [Simrock].

g) Charakteristische Tanzweisen.

zl Schubert, Deutsche Tänze (Sitt) [Peters, 1 M.].
ms Kienzl, Op. 21. 30 Tanzweisen (Sahla). 3 Hefte, à 1.80 M.
ms Spieß, Op. 29. Tanzidyllen [Siegel, 2 M.].
ms Gade, Op. 62. 4 nordische Volkstänze [Breitk. u. H., 3.90 M.].
s Hofmann, H., Op. 55. 3 Stücke in Tanzform (Lauterbach) [Challier, à 1.50—2 M.].

XIV. Scherzi und Humoresken usw. (Virtuosenstücke).

ms Becker, A., Op. 47, Nr. 2. Scherzo [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ms Wehrle, Op. 4. Berceuse u. Scherzo [Breitk. u. H., 2.60 M.].
s Rentsch, Op. 9. Scherzo [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ss Wieniawski, Op. 16. Scherzo-Tarantelle [Kistner, 2.50 M.].
ms Jentsch, Op. 25, Nr. 2. Humoreske [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ms Mollenhauer, Die Nachtigall [Schuberth, 1.25 M.].
s Hauser, Op. 34. Vöglein im Baume [Peters, 2 M.].
s Ries, F., Op. 7, Nr. 1. Humoreske [Sulzer, 1.30 M.].
ss Ernst, Op. 18. Karneval von Venedig [Peters, 1 M.].
ss Paganini, Op. 10. Karneval von Venedig (David) [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ss v. Perepelitzin, Op. 3. Caprice burlesque [Br. u. H., 1.30 M.]. Auch das Moto Perpetuo ist als Humoreske aufzufassen.
ms Bohm, C., Capriccio („Die Fliege" genannt) [Ries u. Erler, 1.50 M.].
ms Schubert, Frc., Op. 13, Nr. 9. L'abeille [Hofmeister].
ms Weber, C. M. von, Perpetuum mobile (David) [Peters, 1.50 M.].
s David, Op. 39, Nr. 6. Am Springquell [Breitk. u. H., 1.30 M.].
s Fitzenhagen, Perpetuum mobile (Rossi) [Br. u. H., 2.60 M.].
ss Paganini, Op. 11. Moto perpetuo (David) [Br. u. H., 1.30 M.].

XV. Allegrosätze, Rondos und Capriccios (letztere nicht im Sinne von Etüden, sondern Vortragsstücke).

zl Böhme, Op. 3. Allegro molto [Breitk. u. H., 2.60 M.].
s Gernsheim, Op. 38. Introduktion u. Allegro appassionato [Bote u. Bock, 3.50 M.].
s Hiller, Op. 87. Toccata, Adagio u. Capriccio [Br. u. H., 2.60 M.].
ss Bazzini, Op. 15. Grand Allegro de Concert [Litolff, 5 M.].
ss David, Op. 16. Andante et Scherzo capriccioso [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ms Berlyn, Op. 60. Rondo [Breitk. u. H., 2.60 M.].

Digitized by Google

s Ries, F., Op. 9. Adagio et Rondo capriccioso [Hoffarth, 3.50 M.].
s Schubert, F., Op. 70. Rondo [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ss Saint-Saëns, Op. 28. Rondo capriccioso [Durand, 6.50].

XVI. Die eigentlichen Konzertstücke (in der Sonatenform des 1. Konzertsatzes).

s Becker, A., Op. 66. Konzertstück [Breitk. u. H., 2.50 M.].
s Dont, Op. 41. Morceau de Concert [A. Cranz, 3 M.].
ss Becker, J., Op. 10. Konzertstück [Leuckart, 5 M.].
ss Damrosch, L., Op. 9. Konzertstück [Schuberth, 4 M.].
ss Eckhold, Op. 5. Konzertstück [Breitk. u. H., 2.50 M.].
ss Saint-Saëns, Op. 20. Konzertstück [Leuckart, 5 M.].

XVII. Konzert-Phantasien (nicht Opernpotpourris) und Rhapsodien.

ms Becker, A., Op. 35. Phantasie [Breitk. u. H., 3.90 M.].
ms Huber, H., Op. 17. Phantasie [Breitk. u. H., 4.50 M.].
ms Reinecke, Op. 160. Phantasie [Wedl, 5 M.].
ms Spohr, Phantasie. Op. 118 [Schuberth, 3 M.].
ss Bazzini, Op. 10. Fantaisie dramatique [Schott, 3.50 M.].
ss Bruch, Schottische Phantasie [Simrock].
ss Raff, Op. 67. La Fée d'Amour [Schott, 4.75 M.].
ss Schumann, R., Op. 131. Phantasie [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ss Vieuxtemps, Op. 11. Phantasie-Caprice [Schott, 4.25 M.].
ss— Op. 35. Fantasia appassionata [Peters, 3 M.].
ss Ernst, Op. 22. Ungarische Melodien [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ss Liszt, Rhapsodie hongroise (Joachim) [Schuberth, 4 M.].
ss Molique, Op. 26. Ungarische Phantasie [Schuberth, 5 M.].
ss Sarasate, Zigeunerweisen [Senff, 2.50 M.].

XVIII. Variationen-Werke und Opern-Phantasien.

a) Variationen gediegener Richtung sind u. a.:

zl Becker, A., Op. 34. Neue Variationen [Breitk. u. H., 3.90 M.].
ms Rode, Variationen. Op. 10, G-Dur (am verbreitetsten), 8, 12, 16, 25, 26.
ms Pott, Op. 16. Konzert-Variationen [Breitk. u. H., 1.30 M.].
s Dont, Op. 21 u. 36. Variationen [Leuckart, à 2 u. 2.50 M.].
s Molique, Op. 11. Variations et Rondo [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ss Joachim, Variationen [Bote u. Bock, 6 M.].

b) Mittlere Stellung zwischen gediegener und virtuoser Richtung nehmen ein:

ms-s David, F., Variationen Op. 5, 6, 11, 15, 16, 18, 21, [B.-A. Breitk. u. H., 7.50 M.].

Digitized by Google

ss Bazzini, Op. 3. Variationen [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ss Lipinski, Variationen Op. 20 [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ss — Phantasie Op. 28 [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ss Molique, Op. 11. Variationen [Breitk. u. H., 2.60 M.].

c) Der virtuosen Richtung gehören an: Die Airs-variés (meist Opern-„Phantasien" resp. Potpourris) von Ch. Dancla, Panofka, Singelée usw.

ms-s Bériot, de. 7. Air varié [Breitk. u. H., 1 M.].
ms Mayseder, Op. 40. Var. brillantes [Litolff, 80 Pf.].
ms Wichtl. Lohengrin-Phantasie [Breitk. u. H., 3.90 M.].
s Artot, Op. 4. Phantasie [Peters, 3.50 M.].
s Léonard, Op. 2. Phantasie, [André, 3.20 M.].
ss Ernst, Op. 24. Phantasie [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ss Paganini, Op. 8. Hexentanz-Variationen [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ss Sarasate, Carmen- u. Faust-Phantasie [Choudens, 4,80 M.].
ss Vieuxtemps. Faust-Phantasie [Bote u. Bock, 4.80 M.].
ss Wieniawski, Op. 6. Souvenir de Moscou [Augener, 1 M.].
ss — Op. 20. Faust-Phantasie [Kistner, 5 M.].

XIX. „Salonstücke."

zl Alard, Op. 49. Salonstücke, 9 Hefte [André, à 2 M.].
ms David, F., Op. 24, 25, 28, 36. Salonstücke [B.-A. Breitk. u. H., 7.50 M.].
ms — Op. 30. Bunte Reihe [B.-A. Breitk. u. H., 2 Hefte à 2.50 M.].
ms Hauser, Op. 39. 6 Salonstücke [André, 3 Hefte à 2.10 M.].
ms Kiel, Op. 70. 2 Salonstücke [Bote u. Bock, à 3 M.].
ms Raff, Op. 85. 6 Salonstücke [Kistner, à 1 M.].
s Bazzini, Op. 16. 2 Salonstücke [Breitk. u. H., 1.30 M.].
s — Op. 34. 6 Salonstücke [Hofmeister].
s Spohr, Op. 127, 135 u. 145. Salonstücke [Peters, à 2 M.].
s Vieuxtemps, Op. 22. 6 Salonstücke [Augener, à 1 M.].

24. Das Geigenduett usw.

Von den Ensemblearten (s. S. 94) ist das Geigenduett schon für den Anfänger von Wichtigkeit betreffs der Selbständigkeit sowie der Reinheit und Taktmäßigkeit seines Spiels. Doch darf man sich im Verlauf des Unterrichts nicht auf die Erzeugnisse eines Mazas und Wanhall usw. beschränken, weil deren Art von Melodik und stereotyper Begleitungsform für die Dauer nur nachteilig auf den Musiksinn des Schülers einwirkt. Deshalb ist auch die von den meisten

Digitized by Google

großen Komponisten gepflegte Klavier-Violinsonate als musikalisch wichtiger frühzeitig neben dem Geigen-Duo zu pflegen:

Die musikalisch wertvollen und klangschönen Geigenduette, die bis über Spohrs Zeit hinaus von den Geigenkomponisten mit Vorliebe gepflegt wurden, gehören meist den höheren technischen Schwierigkeitsstufen an. Sehr nützlich, aber leider heute nicht mehr so wie früher gepflegt, ist das Geigenduo mit Begleitung.

Von Vorteil für den Schüler ist die konzertante Schreibweise des Duetts, bei der beide Stimmen abwechselnd Melodie und Begleitung zu spielen haben; denn dadurch lernt er in technischer Beziehung die verschiedenen Arten Begleitungsrhythmen und im Vortrag das Zurücktreten und Unterordnen.

a) Duette für 2 Violinen.

sl Campagnoli, Op. 20. 101 Pièces, 1. Heft [Br. u. H., 2 M.].
sl Hering, K., Op. 15. 2 Duos [Breitk. u. H., 2 M.].
sl Pleyel, Op. 8. 6 Duos [Breitk. u. H., 1 M.].
l Bruni, Op. 34. 6 Duos [Breitk. u. H., 2 M.].
l Campagnoli, Op. 14. 6 Duos [Breitk. u. H., 2 M.].
l Köhler, Op. 156. 3 Duos [Breitk. u. H., 2 M.].
l Mazas, Op. 38. 18 kl. Duette (Petri) [Br. u. H., 3 H., à 1 M.].
l Pleyel, Op. 48. 6 Duos (Hermann) [Breitk. u. H., 1 M.].
zl Haydn, Op. 99. 3 Duette [Litolff, 1 M.].
zl Viotti, Op. 30, 20, 28, 29, 35. Duette [Peters, à 1.20 M.].
ms Fiorillo, Op. 14. 6 Duos [Litolff, 1.20 M.].
ms Haydn, Op. 102. 6 Duos [Litolff, 2 Bde. à 1 M.].
ms Hermann, F., Op. 16. Dekameron [Breitk. u. H., 4 M.].
ms Kayser, Op. 52. Duos [Cranz, 2 Hefte à 3.80 u. 4.30 M.].
ms Mozart, 12 Duos [André, 2 Hefte].
ms Müller, B., Op. 6. 3 Duette [Breitk. u. H., 4 M.].
ms Ries, H., Op. 17. 3 Duos [Bote u. Bock, à 2.50 M.].
ms Rode, 6 Duette [Breitk. u. H., 2 Hefte, à 2 M.].
ms Viotti, Op. 9. 19 (David), 23, 25, 28, 34 [Peters, à 1.20 M.].
s Blumenthal, von, Op. 83. 3 Konzert-Duos [Br. u. H., à 2 M.].
s Campagnoli, Op. 9. 3 Duos [Breitk. u. H., 2 M.].
s Kalliwoda, Op. 14. Brillante Variationen [Br. u. H., 2 M.].
s Mazas, Op. 41. 6 Duos [Litolff, 2 Hefte, à 1.20 M.].
s Romberg, Op. 18. 3 Duette [Litolff, 1 M.].
ss Hauptmann, Op. 2. 2 Duos [Peters, 2 M.].

Digitized by Google

ss Molique, Op. 2. 3 Duos [Schott, 5.25 ℳ].
ss Spohr, Op. 148. Duo [Peters, 1.50 ℳ].
ss — Op. 67 u. 39. Duos [Breitk. u. H., à 1.50 ℳ].
ss — Op. 9, 3, 150, 153. Duos [Peters, à 1.50 ℳ].

b) Duette für Violine und Viola.

sl Mozart, 12 Duette für 2 Bassetthörner [Breitk. u. H., 1 ℳ].
zl Händel, 16 Duos (Hüllweck) [Fürstner, 3.50].
ms Bach, J. S., Duette nach den zweistimmigen Inventionen (David) [Breitk. u. H., 2 ℳ].
ms — Duette nach den Duetten für Klavier [Breitk. u. H., 2 ℳ].
ms Haydn, Op. 93. 3 Sonaten [André].
ms Mozart, Duos in G u. B (Werke 423 u. 424) [Br. u. H., à 1 ℳ].
s Rolla, A., Op. 9. Duo [Hofmeister, 1.25 ℳ].
ss Spohr, Op. 13. Duo [Peters, 1 ℳ].

c) Duette für Violine und Cello.

l Albrechtsberger, 6 Duette.
zl Jansa, L., Op. 72. 6 Duos.
ms Bohrer, Gebr., Konzertantes Duo [Breitk. u. H., 2 ℳ].
ms Grünberger, Op. 16a. Suite [Breitk. u. H., 2 ℳ].
ms Kummer, Op. 15. 3 Duos [Breitk. u. H., 4 ℳ].
ms — Op. 67. 2 Konz.-Duos [Breitk. u. H., 2 ℳ].
ms Romberg, Gebr., Op. 2. 3 Duos [Breitk. u. H., 4 ℳ].
s Léonard et Servais, 4 Duos [Schott, à 3.25 ℳ].
ss Vieuxtemps et Servais. Duos [Schott].

d) Streich-Duos und Doppelkonzerte mit Begleitung.

zl Händel, Sonate für 2 Violinen u. Klavier (Barth) [Rieter-Biedermann, 3,50 ℳ].
ms-s Moffat, Ausgewählte Stücke berühmter Meister für 2 Violinen und Klavier [B.-A. Breitk. u. H., 3 ℳ].
ms Bach, J. S., Sonate (David) f. 2 V. u. Klav. [Br. u. H., 4.20 ℳ].
ms — Sarabande (Moffat) für 2 Viol. u. Klavier [Br. u. H., 2.10 ℳ].
ms — D-Moll-Konzert (Spiro) f. 2 Viol. u. Klav. [Br. u. H., 7.80 ℳ].
ms Corelli, Sarabanda (Moffat) f. 2 Viol. u. Klav. [Br. u. H., 2.10 ℳ].
ms Kreutzer, R., 2 Symphonies concert. für 2 Violinen u. Klavier [André, à 6.80 ℳ].
ms Romberg, Op. 72. Konzertino für Violine u. Cello mit Klavier [Breitk. u. H., 2.70 ℳ].
s Beethoven, Op. 56. Konzert für Violine u. Cello mit Klavier [Breitk. u. H., 7.80 ℳ].
s Leclair, Sonate Nr. 8 für Violine u. Viola mit Klavier (Eitner) [Breitk. u. H., 2.10 ℳ].
s Mendelssohn, Op. 113. Konzertstück [Breitk. u. H., 2.10].

Digitized by Google

s Mozart, Konzertone für 2 Viol. u. Klavier [Br. u. H., 4.20 M.].
s — Op. 104. Symphonie concertante für Viol. u. Viola mit Klavier [Breitk. u. H., 5.70 M.].
s Vieuxtemps, Op. 39. Duo für Violine u. Viola mit Klavier [Schott, 7.25 M.].
ss Alard, Symphonies concert. für 2 Violinen u. Klavier. Op. 31, 33, 34 [Schott, à 5.50 M.].
ss Brahms, Konzert für Viol. u. Cello mit Klavier [Simrock].
ss Spohr, Op. 48, 88. Konzertanten für 2 Violinen mit Klavier [Peters u. Simrock].

e) Violin-Terzette, Quartette usw.

sl Dancla, Ch., Op. 99. 6 kl. Trios f. 3 Viol. [Schott, 2 H. à 2.75 M.].
sl Streben, Op. 33. Trifolien [6 Hefte, Siegel].
l Kayser, Op. 62. 2 Trios f. 2 Viol. u. Viola [O. Forberg, à 3 M.].
l Ries, H., Op. 24. 3 Trios für 2 Viol. u. Viola [Ries u. Erler, à 3.50 M.].
zl Dancla, Ch., Op. 161. Variationen f. 4 Viol. [Schott, 3 M.].
zl Mikuli, Op. 25. Scherzino f. 3 Viol. [Kistner, 2.50 M.].
zl Spieß, E., Op. 48. 3 Stücke für 3 Viol. [Schott, 4 M.].
ms Bolck, Op. 2. Elfentanz f. 3 Viol. [Hofmeister, 1.75 M.].
ms Dancla, Ch., Op. 119. Le carnaval de Venise für 4 Viol. [Schott, 3.50].
ms Hermann, F., Op. 9. Burlesque für 3 Violinen.
ms — Op. 17. Suite für 3 Viol. [Kistner, 5.50 M.].
ms Mendelssohn, 3 Stücke aus Op. 61 (Hermann) für 4 Violinen [Breitk. u. H., 2.40 M.].
ms Rubinstein, Sphärenmusik Op. 17, Nr. 2 (Hermann) f. 4 Viol. [Breitk. u. H., 1.20 M.].
s Maurer, Op. 55. Konzertante f. 4 Viol. mit Klav. [Peters, 6 M.].

Betreffs der weiteren Streich-Ensemblearten (Streich-Trios, Quartette usw.) sei auf das Verzeichnis der Breitkopf u. Härtelschen Kammermusik-Bibliothek hingewiesen.

25. Das Klavier-Violin-Duo usw.

Das Klavier ist sowohl wegen seiner großen Verbreitung als auch wegen seines Harmonie-Reichtums von jeher der beliebteste Partner der Geige gewesen, für deren Zusammenwirken fast alle großen Instrumentalkomponisten eine Fülle herrlichster Kammermusikwerke geschaffen haben. Den Hauptstamm der Klavier-Ensemblemusik bildet die Sonate: Infolge des durchweg thematischen Aufbaus der Tongedanken in der Sonate ist die Technik hier eine durch-

Digitized by Google

aus solide, mehr musikalische. Beide Instrumente teilen sich auch hier abwechselnd den Hauptmelodiefaden wie die verschiedenen Begleitungsarten (s. S. 121). Beim Zusammenüben bleibt die Hauptsache zunächst (Beherrschung jeder einzelnen Stimme vorausgesetzt): Taktfestigkeit; genauestes rhythmisches Zusammenspiel; Zeichenbeachtung und gegenseitige Unter- und Überordnung, je nach der Bedeutung jeder Stimme. Die beste Vorschule für die klassischen Sonaten sind die Sonatinen (kleine Sonaten) z. B. von Schubert, Weber usw., denen als Hauptstamm Haydn-Mozart-Beethoven allmählich folgen kann.

sl Hauptmann, Op. 10. 3 Sonatinen [Breitk. u. H., 1.30 M.].
l Reinecke, Op. 108. 3 Sonatinen [Senff, à 2 M.].
l Schubert, F., Op. 137. 3 Sonatinen [Breitk. u. H., à 1.30].
l Volkmann, Op. 60 u. 61. Sonatinen [Rozsavölgyi u. Co., à 2 u. 2.40 M.].
l Weber, K. M. v., Op. 13. 6 Sonaten (David) [Peters, 1.20 M.].
zl Haydn, 8 Sonaten (Dörffel) [Breitk. u. H., 2.50 M.].
zl Raif, Op. 11. Sonate [Breitk. u. H., 2.60 M.].
zl-ms Mozart, 18 Sonaten (David) [B.-A. Breitk. u. H., 4.50 M.].
ms Gade, Sonaten Op. 6 u. 21 [B.-A. Breitkopf. u. H., à 4 M.].
ms Hauptmann, Op. 5 u. 23. Sonaten [Peters, à 2 M.].
ms Mendelssohn, Op. 4. Sonate [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ms Schubert, Fr., Op. 162. Sonate [Breitk. u. H., 1.30 M.].
ms-s Anzoletti, Sonate [Breitk. u. H., 6.90 M.].
Ashton, Op. 3. Sonate [Breitk. u. H., 3.90 M.].
Bach, J. S., 6 Klavier-Violin-Sonaten [Br. u. H., 5 M.].
Bargiel, Op. 10. Sonate [Fürstner, 7 M.].
Beethoven, 10 Sonaten [Breitk. u. H., 4 M.].
Bezecny, Op. 3. Sonate [Breitk. u. H., 2.60 M.].
Bossi, Sonate [Breitk. u. H., 6.90 M.].
Brahms, 3 Sonaten. Op. 78, 100, 108 [Simrock].
Brüll, Op. 60. Sonate [Siegel, 5 M.].
Busoni, Op. 36a. Sonate [Breitk. u. H., 6.90 M.].
Fauré, Op. 13 [Breitk. u. H., 6.90 M.].
Gernsheim, Op. 4, 12, 50 [Rieter-Biedermann u. Schott. à 4.50—6 M.].
Goldmark, Op. 4 [Breitk. u. H., 5.90 M.].
Gouvy, Op. 61 [Breitk. u. H., 6.90 M.].
Grammann, Op. 45 [Schuberth, 4.50 M.].
Grieg, Op. 8 [Peters], 13 [Br. u. H., 3.90 M.], 45 [Peters].
Hofmann, H., Op. 67 [Breitk. u. H., 5.90 M.].

Digitized by Google

ms-s Huber, H., Op. 42 [Breitk. u. H., 3.90 M.], 102 [Breitk. u. H., 3.90], 116 [Breitk. u. H., 6.90 M.].
Jadassohn, Op. 5 [Hofmeister, 5 M.].
Kiel, Op. 35, 51 [Simrock, à 4.50 u. 8 M.].
Labor, Jos., Op. 5 [Breitk. u. H., 5 M.].
Lacombe, Op. 17 [Breitk. u. H., 3.90 M.].
Marschner, Op. 174 u. 193. Duos [Hofmeister, à 6 u. 7 M.].
Matthison-Hansen, Op. 11 [Breitkopf u. Härtel, 3.90 M.].
Pâque, Op. 32 [Breitk. u. H., 3.90 M.].
Philips, Op. 23 [Breitk. u. H., 3.90 M.].
Raff, Op. 73, 78, 128, 129, 145 [Peters, à 3 M.].
Rappoldi, Op. 3 [Breitk. u. H., 3.90 M.].
Reinecke, Op. 116 [Breitk. u. H., 5.90 M.].
Rheinberger, Op. 77, 92, 105, [Breitk. u. H., à 6—7.20 M.].
Richter, E. F., Op. 26 [Breitk. u. H., 3.90 M.].
Rietz, Op. 42 [Breitk. u. H., 3.90 M.].
Röntgen, E., Op. 1 u. 20 [Breitk. u. H., à 3.90 M.].
Rubinstein, Op. 18, 19, 49 [Breitk. u. H., à 5.90 M.], Op. 13 [Peters].
Scharwenka, Ph., Op. 110 [Breitk. u. H., 5.90 M.].
Scharwenka, X., Op. 2 [Breitk. u. H., 5.90 M.].
Scholz, B., Op. 55 [Hainauer, 5.50 M.].
Schumann, R., Op. 105 u. 121 [Breitk. u. H., 1.30 u. 2.60 M.].
Strauß, R., Op. 18; Street, Op. 21 u. 28 [Br. u. H., à 3.90].

Mehr zur Solomusik gehört das Duo concertante für Geige und Klavier, wie es z. B. durch Molique (Duos Op. 20, 24, 33 [s. s.]) [Schuberth, à 8—10 Mk.] und Spohr (Duos mit Klavier oder Harfe, Op. 113, 114, 115 [s. s.]) [Schuberth, à 5—6 Mk.] und Op. 95 [Breitkopf u. Härtel, 2.50 Mk.] vertreten ist.

Auch die moderne Suite steht auf der Grenze zwischen Solo- und Ensemblemusik: Sie ist meist glänzender gestaltet als die Sonate und bevorzugt die idealisierten Tanzformen.

sl Bagge, Kleine Suite [Breitk. u. H., 3.90 M.].
l Lachner, F., Op. 140. Suite [Ries u. Erler, 4 M.].
ms Bargiel, Op. 17. Suite [Rieter-Biedermann, 4.50 M.].
ms Brüll, Op. 42. Suite [Gutmann, 7.50].M.
ms Hiller, Op. 86. Suite in kanonischer Form [Br. u. H., 4.50 M.].
ms Weckbecker, Suite [Breitkopf u. H., 2.60].
s Goldmark, Suite, Op. 10 [10 M.].
s Huber, H., Op. 82. Suite [Forberg, 6 M.].
s Raff, Op. 180 u. 210. Suiten [Siegel, à 8 u. 6 M.].

Digitized by Google

s Reinecke, Op. 153. Suite [Kistner, 4 M.].
s Scharwenka, Ph., Op. 99. Suite [Breitk. u. H., 9 M.].
ss Ries, F., Op. 26 u. 27. Suiten [Leuckart, 6 M., Ries u. Erler, 9 M.]

Zur Ensemblemusik gehören die für Klavier und Geige arrangierten Orchestersätze wie Symphonien, Ouvertüren usw., wie z. B.:

ms Haydn, Symphonie Nr. 13 [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ms Schubert, Symphonie C [Breitk. u. H., 3.90].
ms Gade, Op. 1. Nachklänge an Ossian, Ouvertüre (Hermann) [Breitk. u. H., 2.60 M.].
ms Wagner, Vorspiel zu Lohengrin (Hermann) [Br. u. H., 1.30 M.].
ms — Vorspiel zu Tristan (Ritter) [Breitk. u. H., 2.60 M.].

Betreffs der weiteren Zweige der Klavier-Ensemblearten (Klavier-Trios, Quartette usw.) sei ebenfalls auf den Katalog der Kammermusik-Bibliothek von Breitkopf u. Härtel verwiesen.

VI. Der Geigenunterricht.

26. Über die Methodik des Geigenunterrichts.

Der Unterricht im kunstmäßigen Spiel erfolgt durch Lehre, Beispiel und eine Reihe von Aufgaben. Die Art des Lehrganges, gewissermaßen der Leitfaden, bildet die Methode: Eine gute Methode muß den Lehrgegenstand aus den leichtesten Anfängen heraus möglichst lückenlos und stufenweise entwickeln und zwar der Begabung des Schülers entsprechend in progressiver Folge (vom leichten zum schwereren fortschreitend) [s. S. 37].

Für den Wert einer Methode sind folgende drei Gesichtspunkte maßgebend: a) Die Aufstellung und Auswahl der Grundsätze für die technische Behandlung des Instruments; b) die Art des Anfangs und der Weiterentwicklung des Spiels (das Fortschreiten); c) die Art der Ordnung und Einteilung des Lehrstoffes.

Die Spiel- und Lehrweise der Technik kann im Rahmen des kunstmäßigen Spiels erhebliche Unterschiede aufweisen;

Digitized by Google

z. B. betreffs der Bogenhaltung und Führung, ferner der verschiedenartigen Anwendung der Gelenkbewegungen, ja der Geigenhaltung usw. Die Ausprägung der technischen Spielprinzipien und das konsequente Festhalten daran auch in den geringsten Kleinigkeiten drückt einer Methode den charakteristischen Stempel auf: Außer der französisch-belgischen Lehrmethode, die namentlich auf Kreutzer und Baillot zurückzuführen ist und ihre neueren Vertreter in Alard, Léonard und Massart fand, haben wir in Deutschland hauptsächlich die Joachimsche, als neuere Berliner Schule und die Prager- und Wienerschule, die in Jos. Böhm, Dont und Hellmesberger wurzeln. Diesen Schulen mit ihren eigenartigen und oft tiefgehende Unterschiede aufweisenden Lehrmethoden reihen sich noch die Ausläufer der Spohrschen und vor allem der Davidschen Schule an. Aber auch innerhalb eines Schulkreises lassen sich sowohl in der Spiel- wie Lehrweise oft wesentliche Abweichungen feststellen; denn jeder fertig ausgebildete Künstler wird in erster Linie immer wieder nach individueller, selbständiger Stellung streben. Daher verwischt sich die von einem hervorragenden Meister aufgebaute Methode meist schon im 2. und 3. Gliede, was man so recht an der mit urwüchsiger Kraft geschaffenen und lange Zeit herrschenden Spohrschen Spielweise und Unterrichtsmethode beobachten kann.

Jede Methode ist berechtigt, sofern sie auf künstlerische Erziehung hinzielt und kunstgemäßes Spiel erreichen läßt: Das fordert die Freiheit der Kunst.* Aus diesem Grunde ist die in Geiger- und Lehrerkreisen oft anzutreffende und wenig tolerante Manier zu verurteilen, die nur die eigne Spiel- und Lehrweise als „richtig" gelten läßt; alles andere, Entgegengesetzte aber als „falsch" und „schlecht" herab-

* Das gebildete musikalische Publikum fragt mit Recht nicht danach im Konzertsaal, welcher „Methode" oder „Schule" ein Geiger angehört, sondern nur, ob sein Spiel den Gesetzen des kunstmäßigen Spiels entspricht und was er als Musiker zu leisten vermag.

Digitized by Google

würdigt: Das heißt denn doch, das Erziehungs-Mittel zum Zweck erheben, also die höchsten Ziele des Unterrichts verkennen! Keinem Lehrer ist es zu verargen, ja es ist seine Pflicht, wenn er seinen Schülern gegenüber auf konsequente Befolgung der als gut erprobten Grundsätze dringt, um dadurch zielbewußtes Lernen zu erreichen; aber der eigne Maßstab kann in der Kunst nie Norm für alle anderen sein und sei er noch so gediegen.

Auch in der Entwicklung des praktischen Spiels, namentlich auf der Elementarstufe (s. S. 137) zeigen die Methoden oft verschiedene Behandlungsweisen. Maßgebend hierfür ist immer: Die stufenweise und möglichst lückenlose Folge aus den leichtesten Anfängen heraus, entsprechend der Begabung des Schülers. Im Zusammenhange damit steht die Stoffordnung und Verteilung als dritter, wesentlicher Punkt einer Methode; weil sich in der Literaturauswahl die gediegene musikalische und die oberflächliche virtuose Richtung bekundet: Der Geiger soll zwar alle Ausdrucksweisen und alle Gattungen der Literatur kennen lernen, um Übersicht, Urteil und Geschmack zu gewinnen; aber vorherrschen muß die gediegene Richtung, denn die Zeit des ausschließlichen Virtuosentums ist vorüber. Wohl aber kann auch der gediegenste Unterricht ohne Gefahr gelegentlich die Erzeugnisse der oberflächlicheren virtuosen Richtung verwenden, wo es sich um technischen Nutzen, um Abschliff des Spiels oder um gelegentliche Aufmunterung des Schülers handelt. Der Eleganz des Spiels wegen, das die französische Schule und Komposition auszeichnet, sind übrigens manche von Joachim u. a. fertig ausgebildete Geiger noch zu französischen Meistern gegangen, was auch denjenigen nicht geschadet hat, die sich durch gediegenes Musikertum gegen allzuflaches Virtuosentum zu schützen wußten.

Digitized by Google

27. Der praktische Unterricht.

a) Talent zum Violinspiel als Voraussetzung.

Das Talent oder die Veranlagung für die Musik besteht hauptsächlich in dem musikalischen Gehör, der Unterscheidungsfähigkeit für Klangeigenschaften. Und zwar sind dies namentlich Tonhöhe und Rhythmus; weniger schwierig ist die feinere Unterscheidung in Klangstärke und Klangfarben.

Die Unterscheidungsfähigkeit für Tonhöhe, der sogen. „Tonsinn", besteht in der Wahrnehmung der größeren und kleineren Tonabstände (des „Höheren" und „Tieferen"): Das Gehör, wie es Geiger und Sänger zur reinen Tonbildung brauchen, kann sich nicht mit der deutlichen Unterscheidung des Halbtonabstandes begnügen, wie etwa der Klavierspieler, sondern muß viel geringere Unterschiede der Tonhöhe wahrnehmen, von wenigen Schwingungen an. Außerdem erfordert die Wahrnehmung von Obertönen und Kombinationstönen seitens des Geigers auf späteren Stufen der Entwicklung ein äußerst geschärftes Ohr.

„Absolutes Gehör" hat man die Fähigkeit genannt, angegebene Töne aus dem Stegreif ihrer bestimmten Höhe nach (also nach Namen und Oktavgattung) zu benennen, was natürlich Tonkenntnis und sichere Tonempfindung voraussetzt.

Die Unterscheidungsfähigkeit für Tondauer und Rhythmus, der sogen. „Taktsinn", besteht in der Wahrnehmung verschiedener Tonwerte und des genauen Taktmaßes, und beruht auf bewußtem oder unbewußtem gleichmäßigem Zählen.

Die Anlage zum Hören wird bei allen Menschen verschiedenartig sein; immer aber wird sie sich als im hohen Grade entwicklungsfähig zeigen (gesundes Ohr vorausgesetzt): Die Gehörnerven, deren leichteres oder schwereres Ansprechen die Ursache des verschiedenartigen Hörens ist, lassen sich durch Übung bis zur gewünschten Schärfe ent-

Digitized by Google

wickeln und gewöhnen sich an immer leichteres Ansprechen gleich den Schwingungen der Holzfasern einer neuen Geige beim Einspielen. In den weitaus meisten Fällen tritt das geschärfte und zuverlässige Ohr erst im Laufe längerer Studienzeit auf.* So ist es auch mit dem „absoluten Ge-

* Man pflegt bei der Nachfrage nach „Talent" eines Schülers oftmals als Maßstab jene einzig dastehende geniale Veranlagung zu nehmen, wie sie manche Wunderkinder aufweisen, wie es beispielsweise Mozart, Mendelssohn, Liszt usw. waren, die einen hohen Grad von Ton- und Taktsinn, und musikalische Intuition offenbarten. Nichts aber ist ungerechtfertigter als ein solcher Maßstab; der, würde er an vielen reifen, ausgebildeten Künstlern angelegt, diesen die Berechtigung zum Künstlerberuf absprechen müßte. Manche im Anfang glänzende Anlage hat häufig später versagt und enttäuscht; während wieder manche andere, die anfänglich sich spröder zeigte und sich langsam entwickelte, später glänzende Resultate ergab: Die gereiften Pädagogen ziehen deshalb nicht beim Anfang des Spiels oder vorher einen endgültigen Schluß auf das Talent des Schülers, sondern warten die Weiterentwicklung ab. Nichts hat außerdem problematischeren Wert, als die vorhergehende Prüfung des Talents, gewissermaßen als Vorbedingung zur Aufnahme eines Schülers. Dasselbe ist der Fall mit der Forderung, daß der Schüler angegebene Töne nachsingen soll: Kehlkopf und Ohr sind aber keineswegs identisch; und selbst wer äußerst rein und gut Geige zu spielen vermag, kann deshalb nicht immer rein singen! Die Erfahrung lehrt, daß häufig solche Kinder, die vom Schulgesangs-Unterricht als „unmusikalisch" dispensiert werden, beim Geigenspiel ein feines, sicheres Ohr betätigen, und dies oftmals schon beim allerersten Anfang. Hier wie bei einer Prüfung spricht auch viel die Beeinflussung durch die Umgebung und Eingeschüchtertsein mit, wenn sich Spuren des Talents nicht frei zu äußern vermögen. — Die Nachfrage nach wirklichem Talent wird erst von Bedeutung auf technisch und musikalisch hoch entwickelter Stufe; nämlich wenn sie entscheidend sein soll für die Wahl der berufsmäßigen Kunstausübung: Da kann die Prüfung der Anlage nicht streng genug sein, und kann hierfür nicht nur die ausgesprochenste Eigenschaft des musikalischen Gehörs in Frage kommen, sondern auch die Veranlagung bezüglich Temperament, Phantasie, Auffassungsgabe und Drang nach eigenem Schaffen, neben einer aussichtsreichen Technik.

Digitized by Google

Hör", das manche vorzüglichen Musiker überhaupt nicht sicher besitzen, und das auch mit dem eigentlichen „Musikalischsein" nichts zu tun hat. Auch der „Taktsinn" kann nur durch stete Aufmerksamkeit und Pflege entwickelt und erhalten werden, da er beim subjektiven Vortrag durch Stimmung und Temperament nur allzu leicht beeinflußt wird: Deshalb besitzt ihn im ausgesprochensten Maße weniger der Solist, als der Orchestermusiker, und ganz besonders der Tanzspieler.

Der Lehrer muß namentlich im Anfange auf befangenes Hören selbst bei den genialsten Ohren gefaßt sein; denn hier nimmt die vielseitige Aufmerksamkeit auf die Technik und auf das Notenlesen usw. den Sinn gefangen. Daß der Gesichtssinn z. B. anfänglich der stärkere ist, kann man oft bei den besten Ohren beobachten, wenn man erst eine beliebige Tonfolge ohne Noten, nach dem Gehör, dann erst hon Noten spielen läßt: Bei ungewohnter Tonfolge wird hierbei meist eine Unsicherheit des Ohrs konstatiert werden können. So wird auch durch die geteilte Aufmerksamkeit im Anfang die genaue Taktmäßigkeit leicht beeinflußt, was sich alles erst bei zunehmender Übung und genauem, leichtem Notenlesen beseitigen läßt. Spät erst kommt es dahin, daß Finger und Bogen den Forderungen des Ohrs bezüglich der Tonreinheit und Schönheit pünktlich nachkommen, und weder durch hinzutretenden Rhythmus noch Harmonie im sicheren Unterscheiden beeinflußt werden, sondern im Gegenteil diese als Stütze und Ergänzung empfinden.

Als Voraussetzung zu einem erfolgreichen Unterricht im Geigenspiel muß auch eine normale Beschaffenheit der

---

Zum eigenen Vergnügen, also zur dilettantischen Kunstausübung. lohnt sich zur Ausbildung auch immer eine weniger glänzende Anlage. Der Unterricht wird für den letzteren Zweck freilich auf derselben soliden Basis ruhen müssen wie für jenen; nur daß der Lehrer hier dem Geiger einige Konzessionen bezüglich der Literaturauswahl machen wird, während im Berufsstudium technische Studien vorwalten müssen.

Digitized by Google

Arm- und Handglieder, sowie die Gelenkigkeit derselben gelten; denn Schwächen oder Fehler darin können kaum und selbst durch ausdauernde Übung und Mühe verschwinden, und verhindern stets die Erreichung einer kunstmäßigen Technik. So kann z. B. ein zu langer rechter Unterarm für die Bogenführung ebenso hinderlich werden, wie ein zu langer Mittelfinger der linken Hand für die Fingertechnik. Leichter ausgeglichen wird dagegen durch Übung die oft grundverschiedene Individualität der Hände. So fällt z. B. anfangs kurzen, dicken Fingern das Greifen des Halbtons schwerer als schmalen, schlanken Fingern; und kleinen Händen werden die Fingerspannungen (z. B. bei Oktave, Dezime usw.) erst schwerer einzugewöhnen sein als großen Händen. Sehr schwer sind auch ferner spitz auslaufende Finger, mit schmalen Fingerkuppen, in der linken Hand an feste Druckkraft zu gewöhnen, weil sie sehr empfindlich sind. Selbstverständlich muß der Handbau usw. tunlichst bei der Wahl von Geige und Bogen berücksichtigt werden. So wird man z. B. für kleine Kinderhände eine $^3/_4$- oder eine $^1/_2$-Geige und Bogen wählen; für Erwachsene mit dicken, kurzen Fingern wird man einen schlanken Geigenhals, für schmale Hände mit langen Fingern einen dickeren Hals vorziehen u. dergl.

Das Talent zeigt sich auch in einer gewissen Leichtigkeit des Auffassens und Lernens. Ist damit Frische und Energie verbunden, so wird auch das Kunststreben bald belohnt werden. Als erste Voraussetzung für den Unterricht muß natürlich die Lust und Liebe zum Lerngegenstand gelten. Dann soll aber auch Ernst und fester Wille einwurzeln und andauern, die sich im eisernen, gewohnheitsmäßigen Fleiß zeigen: Wer einmal angepackt hat, der soll auch im Verlaufe des langen und mühseligen Weges nicht mehr loslassen! Wohl kommt für jeden mal der Zeitpunkt, wo man leicht verzweifelt wegen scheinbar unüberwindlicher Schwierigkeiten! Da heißt es immer wieder mit Geduld und gutem Mut ansetzen, bis zum endgültigen Siege: Gerade wer

Digitized by Google

sich an regelmäßiges Studieren gewöhnt hat, wird wegen des stillen, unauffälligen Fortschrittes, den er selber kaum wahrnimmt, leichter ungeduldig. Durch Ausdauer im Fleiß lassen sich aber alle Schranken übersteigen, und jedenfalls kommt der weniger begabte Fleißige immer sicherer ans Ziel als der faule Talentvollere.

b) **Die Art und Einrichtung des Geigenunterrichts.** Der Unterricht kann entweder Schul- oder Privatunterricht sein: Ersterer erfolgt klassenweise, für mehrere Schüler gemeinsam; letzterer ist Einzelunterricht. Es soll hier nicht für die eine oder andere Art Partei ergriffen werden, denn jede Art hat ihre Vorzüge. So wird beim Schulunterricht, wo in der Unterrichtsstunde ein Schüler spielt und die anderen (2—3) zuhören, durch die Gemeinsamkeit der Lehre oft größere Anregung und Wetteifer hervorgerufen; besonders bei vorgerückten Schülern, die zum Aufmerken und Nachdenken befähigt sind. Großen Vorteil bietet auch das Ensemblespiel, sowie der gemeinsame Theorieunterricht auf der Schule, so daß also die Ausbildung eine vielseitigere ist. Im Privatunterricht dagegen beschäftigt sich der Lehrer ausschließlich nur mit dem einen Schüler; er kann daher mehr Unterrichtsstoff und alles ausführlicher durchnehmen, kann das Individuell des Schülers mehr berücksichtigen und auf seine Fehler und Schwächen näher eingehen. Als eine dritte Art ist der Selbstunterricht zu erwähnen, welchen Weg zu beschreiten aber niemandem zu raten ist, weil er meist nur auf Abwege führt: Selbst in den wenigen Fällen, wo jemand auf autodidaktischem Wege durch eine eminente Anlage und riesigen Fleiß ein Geigenkünstler geworden ist (wie z. B. de Bériot, Lipinski, Ole Bull), ist dies doch ohne Anregung von außen her und Nachahmung andrer Künstler nicht möglich gewesen. —

Der ganze Zeitumfang, den der Lehrgang des künstlerischen Geigenspiels bis zur Selbständigkeit erfordert, wird verschieden sein je nach dem Talent, Fleiß und dem zielbewußten, guten Unterricht. Bei günstigem Zusammen-

Digitized by Google

treffen dieser drei Faktoren kann man, eine regelmäßige tägliche Übungszeit von zirka 4 Stunden vorausgesetzt, auf ungefähr 6 Jahre Unterricht rechnen; bei geringerem Talent und Fleiß natürlich länger, umgekehrt auch kürzer. Selbstverständlich ist damit noch nicht der fertige Künstler vom Himmel gefallen, sondern es beginnt erst das eigentliche Meisterstudium, das nie aufhören darf, denn: „Es ist des Lernens kein Ende" (R. Schumann).

Namentlich muß die allgemeine musikalische Bildung mit der technischen Entwicklung Hand in Hand gehen, und sind theoretische Studien immerfort unerläßlich, schon von der Mittelstufe an. So z. B. gehört zum verständnisvollen Doppelgriffspiel die Kenntnis der Intervall- und Harmonielehre; und die Bewältigung großer Formen setzt eingehende Formkenntnis einschließlich Kontrapunkt und Fuge voraus. Daneben sind Musikgeschichte, Ästhetik usw. nicht zu umgehende Lerngegenstände, die zur Erreichung höchster Ziele anspornen.

Um das Können des Schülers bei seiner Aufnahme im Unterricht im allgemeinen beurteilen zu können, muß der Lehrer den Schüler einer Prüfung unterziehen, wobei er Lücken, Fehler und schlechte Angewohnheiten, aber auch etwaige Vorzüge, gute Seiten usw. zu konstatieren hat. Namentlich muß hierbei auf die Grundelemente der Technik zurückgegriffen werden; denn dort muß jeder Unterricht immer wieder ansetzen.*

Natürlich wird jeder Lehrer von dem Schüler verlangen, daß dieser seine Spielweise nach der Methode des Lehrers einrichtet, dieselbe also eventuell umändert nach der Aufnahme: Ruht das Spiel des Schülers auf einer allgemein schlechten Basis, und zeigen sich solche Lücken, daß eine

* Eine dahin gehende Prüfung sollte auch der Lehrer mit seinen eigenen Schülern jährlich einmal vornehmen um etwaige Lücken festzustellen. Eine etwas weiter zurückgreifende Wiederholung ist zudem im Lehrgange bei jedem Schüler ein oder mehreremale nötig; denn sie bewirkt Abschliff und Sicherstellung des Erlernten.

Digitized by Google

Fortsetzung der alten Spielweise unmöglich ist (s. S. 9—13), so ist eine neue Grundlage durchaus nötig; und je früher sie erfolgt, desto besser ist es für den Schüler. Freilich ist für den Vorgerückten das Vonvornanfangen (wenn auch nur in den Elementen) meist eine lästige Sache, die Zeit und Lust raubt; indessen ist in solchen Fällen der Zeitverlust nur ein scheinbarer und er wird durch die bessere Qualität des Spiels bald wett gemacht. Sind die vorhandenen Fehler und die Abweichungen von der Methode des Lehrers nur gering, so wird besser die Spielweise allmählich umgeformt, statt ruckweis, wodurch die Freude am Spielen und Lernen leichter erhalten wird, namentlich Dilettanten gegenüber.

Die abzugewöhnenden Eigenarten werden auch entsprechende Spezialübungen verlangen. Unreines Spiel z. B., das meist die Folge eines nachlässigen, zu schnellen Übens ist, wird durch Anerziehung eines äußerst langsamen Übens und häufiger, sorgfältiger Prüfung der Töne oftmals schnell beseitigt.

Die Unterrichtsstunden erfolgen auf der Unterstufe am besten wöchentlich zwei bis dreimal, und zwar in gleichen Zwischenräumen; denn zu großer Abstand der Stunden läßt leicht falsch Eingeübtes festwurzeln. Erst auf der Mittel- oder der Oberstufe genügt wöchentlich eine ganze Stunde. Die Unterrichtsstunde wird ausgefüllt mit der Durchnahme der studierten Aufgaben (Vorspielen des Schülers) und den neuen Aufgaben (Erläuterung und Beispiel des Lehrers).

Die gebräuchliche Anordnung des Lehrstoffes ist in der Stunde: Tonleiter (technische Übung) — Etüde — Konzert (Stück). Bei wöchentlich zweimaliger Stunde teilt man diesen Stoff am besten; nimmt also in einer Stunde die technischen Übungen und Etüden, in der andern die Solo-literatur. Doch setzt eine derartige Teilung immer voraus, daß der Schüler täglich den ganzen Unterrichtsstoff (und zwar in derselben Reihenfolge) studiert. Von der Routine des Lehrers ist es natürlich abhängig, wie die Stunde aus-

Digitized by Google

genutzt wird, wenn sich mehrere Schüler darin teilen. Deshalb muß er auch das richtige Maß finden für technische, theoretische und ästhetische Erläuterungen (verständlich, kurz und bündig!) sowie im Vormachen: Manche Lehrer spielen lieber vor, als daß sie dem Schüler zuhören, wodurch dem Anfänger aber gar nicht geholfen ist; andere Lehrer spielen wieder gar nicht oder zu wenig vor: Jeder muß bei seinen Schülern ausprobieren, wo Vorspielen angebracht und nützlich ist, und wo nicht. Ersteres ist der Fall da, wo der Schüler lerneifrig, mit Interesse und Aufmerksamkeit zuhört, ohne Ungeduld zu zeigen. Am angebrachtesten ist Vorspielen als stillschweigende Belohnung ab und zu für Fleiß und Fortschritt.

Das Quantum der Aufgaben von Stunde zu Stunde wird abhängig sein müssen von der Art der Erledigung der alten Aufgabe sowie von der leichteren oder schwereren Art und Weise des Auffassens und Lernens: Besser ist immer wenig und gut, als viel und schlecht. An seine jeweilige Aufgabe muß der Schüler dann seine ganze Kraft verwenden.* Der auf diese Weise bis zu einem gewissen Grade neu erübte Stoff kommt den älteren Aufgaben immer wieder zu gute und fördert die Gesamtentwicklung. Der Lehrer kann betreffs des Fortschreitens zu neuen Aufgaben nach zwei Methoden verfahren: Er kann eine Aufgabe solange festhalten, bis sie möglichst vollkommen beherrscht wird; oder er kann sich mit einer halbwegs befriedigenden Lösung derselben begnügen, also mit einer gewissen Flüchtigkeit weitergehen und durch spätere verbessernde Wiederholungen abschleifen. Die erste Art wird so recht für die höheren Stufen und namentlich für das Berufsstudium des Geigers sich eignen: Besonders bringe man bei dem zur Flüchtigkeit

* Manche Schüler glauben irrtümlich, sie müßten auch alles bisher Geübte nach Möglichkeit „nebenbei" wiederholen. Das ist aber nur Zeitvergeudung und geschieht nur, um mehr Abwechslung zu haben, welche das konsequente Studium der jeweiligen Aufgabe allerdings nicht bietet.

Digitized by Google

neigenden und dem oftmals leichtfertig veranlagten genialen Schüler auf möglichst vollkommene Lösung der Aufgaben und verbiete sonstige „Nebenstudien". Die zweite Art dürfte angebracht sein bei Schülern, die sich vergeblich längere Zeit mit einer Aufgabe quälen und dabei leicht verzweifeln und verzagen. In solchen Fällen wird durch eine gewisse Flüchtigkeit, die aber nicht in Pfuschen ausarten darf, dem Schüler oft Selbstvertrauen und Lernfreudigkeit eingeflößt; nur ist dabei stets für verbessernde Wiederholung zu sorgen.

Dasjenige, was vom Schüler schlecht oder falsch eingeübt wurde, muß in der Stunde ausführlichst verbessert werden; dagegen kann man von der Wiederholung leichter oder gut sitzender Stellen wieder absehen. Sehr empfehlenswert ist es, wenn die Unterrichtsstunde ab und zu in eine Übungsstunde umgewandelt wird, in welcher dem Schüler die zweckmäßigste Übungsart gezeigt wird, oder in der hartnäckige Fehler besiegt werden. Dies tut namentlich dem Anfänger not, damit er seine Übungszeit gut ausnutzen und den Übungsstoff detaillieren lernt: Die solideste Grundlage für das ganze Spiel wird dann gelegt, wenn der Anfänger unter Aufsicht des Lehrers in den ersten 4—6 Wochen täglich eine halbe bis eine ganze Stunde übt. Dabei gewöhnt sich der Schüler gleich von vornherein an Genaunehmen und Pflichterfüllung, und er kommt dadurch auch am schnellsten und sicher vorwärts, so daß Monate erspart werden an Zeit.

c) **Über Elementarunterricht.**

Der Elementarunterricht gibt die wichtigste Grundlage für das ganze Spiel; er erfolgt an der Hand einer guten Elementarschule, die als Ausgangspunkt die 1. Lage wählt.*

* Manche Lehrer gehen in der Berücksichtigung des individuellen Handbaus so weit, daß sie für gelenksteife Hände als Ausgangspunkt des Spiels die 3. oder 4. Lage wählen. Demgegenüber ist aber geltend zu machen, daß die 1. Lage (auch in der geschichtlichen Entwicklung des Violinspiels die Grundlage) vollständig in ihren

Digitized by Google

Da jedoch keine Schule wirklich lückenlos sein kann, so ist die Einfügung von Vorübungen, namentlich im allererſten Anfang geboten und zwar vor dem Spiel von Noten; denn das Zusammentreffen der verſchiedenartigen Funktionen beim Violinſpiel fordert erſt die Sicherſtellung der Tonbildung, ehe das Notenleſen dazu tritt, welches anfänglich die ganze Aufmerkſamkeit in Anſpruch nimmt und das ſcharfe Hören beeinträchtigt.

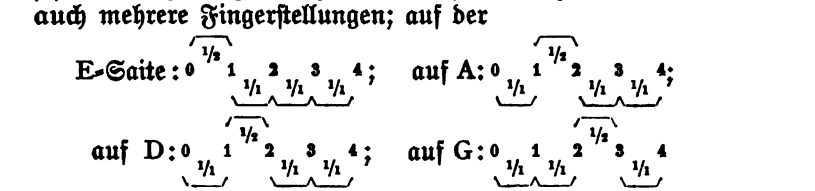
Dieſe Vorübungen beſtehen erſt aus Strichübungen an leeren Saiten (Ganzebogenſtriche und Handgelenkſchulung), dann aus Fingerübungen (beſſer auf E- oder A-Saite beginnend, als auf der G-Saite), welche Präziſion der Fingerbewegung (Aufziehen, Niederſchlagen, Drücken) bezwecken. Dabei iſt für die Gehörsbildung die Hauptſache die ſichere Unterſcheidung des Halb- und Ganztons. Demnach haben die weiteren Griffmiſchungen auf derſelben Saite zu folgen (Intervallfolgen bis zur Quinte). Auf dieſe Art wird nun auch die Nachbarſaite eingehend vorgenommen und ſchließlich beide bekannten Saiten verbunden, wobei das genaue Stimmungsverhältnis derſelben gut eingeprägt wird. Ausgangspunkt der Griffe auf Nachbarſaiten wird auch wieder ſtufenweiſes Greifen ſein (die Sexte, entſprechend der Sekunde im Griff). Nachdem ſo die 3. und 4. Saite erſt jede für ſich, dann in Verbindung mit den bekannten anderen Saiten ſtudiert worden ſind, kann das Tonleiter- und Intervallſtudium durch die ganze 1. Lage an die Reihe kommen. Während dieſer Zeit müßte nun fleißig das Notenleſen und Greifen betrieben werden, wobei der Lehrer für vernünftige Anſchauung und Einprägung des Notenbildes zu ſorgen hat, entſprechend der Tonhöhe und dem Tonwert (Takt). Beginnt man nun das Spiel von Noten im allerleichteſten

Griffen der normalen Hand entſpricht. Wer ſich alſo hier nicht durch Übung einzugewöhnen vermag, der wird das in höheren Lagen ebenſowenig können, und für ſolche Schüler kann entweder nur eine kleinere Violine oder die Viola empfohlen werden.

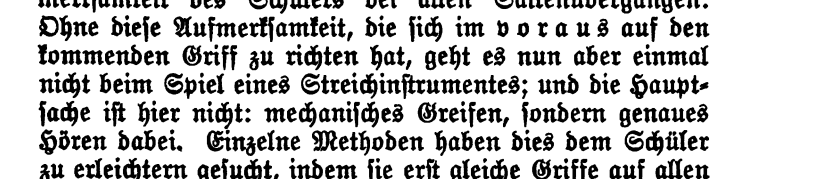
Digitized by Google

Stil, so wird infolge der vorausgeeilten technischen Entwicklung der Schüler diese Übungen leicht bewältigen, und auch leichter mit dem Gefühl die richtige technische Handhabung kontrollieren können.

Die Entwicklung der Griffe auf Grundlage der stufenweisen Tonfolge (Stammtöne) ist die vorherrschende Methode geworden. Hierbei entstehen durch die verschiedenartige Lage des Halbtons auf den einzelnen Saiten auch mehrere Fingerstellungen; auf der



Diese Verschiedenartigkeit bedingt natürlich die Aufmerksamkeit des Schülers bei allen Saitenübergängen: Ohne diese Aufmerksamkeit, die sich im voraus auf den kommenden Griff zu richten hat, geht es nun aber einmal nicht beim Spiel eines Streichinstrumentes; und die Hauptsache ist hier nicht: mechanisches Greifen, sondern genaues Hören dabei. Einzelne Methoden haben dies dem Schüler zu erleichtern gesucht, indem sie erst gleiche Griffe auf allen vier Saiten anwandten, z. B.



Abgesehen davon, daß dadurch außer den Stammtönen auch die chromatischen Zwischenstufen mit ihren Zeichen eingeführt werden (was auch ein komplizierteres Notenbild für den Anfänger bedeutet), so ist auch hier das Vorausdenken der Töne und scharfes Hören (Unterscheidung von 1/2 und 1/1 Ton) unentbehrlich. Derartige mechanische Eingewöhnung der Finger kommt schließlich auf dasselbe

Digitized by Google

heraus wie die bis ins 18. Jahrhundert hineinreichende Manier, die Griffpunkte durch Striche auf dem Griffbrett zu kennzeichnen (s. S. 40).

Der hauptsächliche Grund des schwierigen Anfangs im Geigenunterricht liegt darin, daß meist zu früh von Noten gespielt wird (ohne voraufgehende technische Übungen und Gehörsbildung); und ferner darin, daß dem Anfänger gleich alle vier Saiten mit ihrem umfangreichen Tongebiet überwiesen werden.

Warum begnügt man sich aber vorläufig nicht mit einer Saite, also dem Umfang von fünf Tönen, wie es auch der Klavierschüler längere Zeit hindurch tut, der es doch in allem so viel leichter hat? Durch das längere Verweilen bei den fünf Tönen einer Saite gewöhnt sich der Schüler leicht an jedes einzelne Tongebiet und lernt die Beziehung benachbarter Saiten schärfer auffassen, so daß er auch bald seine Geige stimmen lernt. Die Monotonie, die die längere Beschäftigung mit den Griffen einer Saite hervorruft, kann man durch immer neue Stricharten usw. vermeiden. Die stufenweise Folge der Stammtöne von den leeren Saiten aus läßt natürlich die Forderung des geschlossenen Tonartkreises unberücksichtigt. Dasselbe ist der Fall bei der Tonleiter im ganzen Umfang der 1. Lage, wo man in C-Dur mit der Quinte (g) beginnt und bis zur Septime h gelangt (die in der Saitenstimmung begründete natürliche Grundtonart der 1. Lage ist G-dur). Wählt man nun für die Tonleitern in der 1. Lage die Tonika als Ausgangs- und Endton, so sind nur wenige Tonarten durch zwei Oktaven zu spielen möglich, also technisch nicht besonders ausnutzbar; deshalb spielt man besser jede Tonart im ganzen Umfang der 1. Lage ohne Berücksichtigung der Tonika als Anfangs- und Schlußton: Dadurch gewöhnt man auch den Schüler daran, die Tonart der Passagen und Läufe nicht nach dem Ausgangs- und Endpunkt derselben zu bestimmen, sondern hierzu das Tonleitermaß von Dur oder Moll anzuwenden (wer in der Harmonie bewandert ist, wird die

Digitized by Google

Tonart einer Passage auch in den verwickeltsten Fällen leicht herauslesen). Erst wenn die Technik in der 1. Lage vollkommen sicher ist (etwa in 1—1½ Jahren fleißigen Übens) folgt das gründliche Studium der Lagen und gleichzeitig die Fortbildung der Bogentechnik. Manche Methoden lassen nach der 1. Lage erst die 3. (oder auch die 3., 5., 7.) Lage folgen, weil diese leichter sein soll als die 2. resp. 4. Lage. Diese Folge ist aber sprungweis und lückenhaft, daher auch nicht gründlich; denn die 2. Lage wird auch nach der dritten nicht leichter, und zieht oft dieses Vorurteil eine dauernde unvollkommene Ausbildung nach sich, wie man bei vielen Geigern beobachten kann. Ein rationell betriebenes Lagenstudium fordert: a) Logische Folge der Lagen (2., 3., 4. usw.); b) gleichmäßige Ausbildung aller Lagen (Tonleitern- und Intervallstudien); c) Beherrschung aller Arten Lagenwechsel, zwischen benachbarten und entfernten Lagen. Es ist für die Auffindung der Lage und für zuverlässige Prüfungsart empfehlenswert, erst die Lagenverbindung, den Weg zur neuen Lage zu studieren, dann diese selbst. Vollständig, d. h. über alle vier Saiten, studiert man mindestens die 7 unteren Lagen. An das Lagenstudium reiht sich dann am besten das Kreutzer-Studium (s. S. 46) und das der Studienkonzerte (s. S. 103) an: Bleibt auch das Unterrichtssystem immer das gleiche, so ändert sich doch allmählich der Maßstab, mit dem man die Leistungen des Schülers mißt, indem derselbe immer anspruchsvoller wird. Erst von der Mittelstufe an wird man auf den „Vortrag" hin zu arbeiten haben: Nur auf Akzentuation, Schattierung und Phrasierung wird man schon auf der Unterstufe hinwirken müssen; während man Bebung und Glissando nicht dulden sollte, wegen der dadurch gefährdeten Sauberkeit der Technik.

28. Einiges über die Aufgaben des Geigenlehrers.

Der Lehrer soll dem Schüler Führer und Berater wie Kritiker sein. In ersterer Eigenschaft muß er Aufgaben

Digitized by Google

stellen, muß erläutern und zeigen, wie es zu machen ist. Er hat den Übungsstoff vorzuschreiben und ihn entsprechend zu verteilen. Um Lücken zu füllen, hat er ferner für Hilfsmittel zu sorgen und muß stets wissen, an welchem Punkte er anzusetzen hat, um Fehler zu beseitigen und Fortschritte zu erzielen. Als Kritiker beobachtet der Lehrer nicht nur die Reinheit, Taktmäßigkeit und Genauigkeit des Spiels entsprechend der Vorzeichnung, sondern er wacht auch über äußere Haltung, schlechte Angewohnheiten usw. Am besten beobachtet er den Schüler mit Auge und Ohr sowohl nahebei, wie auch aus einiger Entfernung. Oftmals kann sich der Lehrer bei Elementarschülern nicht mit passivem Zusehen und Hören begnügen, sondern muß mal hier, mal dort helfend mitwirken, hier schlechte Bogenführung korrigierend (Führung des Armes, Festhalten des Ellbogens, Handgelenkführung u. dergl.), dort den Fingern durch Aufziehen usw. beispringen. Das Verfolgen der Noten seitens des Schülers erleichtert der Lehrer in der allerersten Zeit durch Zeigen mit dem Finger.

Unreines Greifen des Schülers macht stetes Korrigieren nötig, um die Aufmerksamkeit wach zu halten; es besteht in dem kurzen Hinweis wie: „zu hoch", „zu tief" oder: „höher", „tiefer".

Die Hauptaufgabe bleibt für den Lehrer immer: den Schüler vorwärts zu bringen, seine Veranlagung sei wie sie wolle. Demzufolge muß er es verstehen, das Notwendige herauszufinden, von dessen Bewältigung der schnellste und sicherste Fortschritt abhängt, sowie den Schüler dementsprechend anzuspornen.

Immerwährendes Erinnern an Selbstverständliches, oft Gesagtes ist für den Lehrer mitunter eine harte Geduldsprobe. Aber Geduld und Ruhe müssen nun einmal bewahrt werden trotz allen Genaunehmens und aller Strenge. Deshalb ist es oftmals notwendig, daß der Lehrer seinen eignen künstlerischen Maßstab zurück zu schrauben vermag, und dies namentlich im Anfängerunterricht, wo das künst-

Digitized by Google

lerische Ohr durch harte Tonbildung, falsches oder unreines Greifen nicht selten beleidigt wird. Besser ist ferner immer, wenn der Lehrer bezüglich der Schülerleistung von vornherein nicht zu große Erwartungen hegt, denn die oftmalige Enttäuschung macht mißmutig und veranlaßt dann leicht ungerechte Behandlung des Schülers.*

Die individuelle Schülerbehandlung fordert vom Lehrer, daß er hier strenger, dort nachsichtiger sein muß; ersteres z. B., wo Faulheit, Nachlässigkeit und Unaufmerksamkeit oder gar böser Wille herrscht. Dagegen wird Nachsicht und Geduld immer wieder nötig sein, wo der Schüler trotz seines guten Willens und Fleißes nicht über eine Klippe hinwegkommen kann, und wo Ungeduld oder Vorwürfe des Lehrers nur Scheuwerden und Zerfahrenheit des Schülers bewirken würden.

Die Sympathie des Schülers einerseits und andrerseits das Wohlwollen sowie die freundliche Behandlung seitens des Lehrers fördern die gemeinsame Arbeit am wesentlichsten. Freilich geht es auch nicht immer ohne strengere Maßnahmen ab, wo Anspornung und Güte des Lehrers versagen; und wenn böser Wille oder Arroganz zu bekämpfen sind, so hat er stets einen schweren Stand: Der erfahrene Lehrer rechnet nicht auf die Dankbarkeit seiner herangebildeten Schüler; wohl aber kann er die bescheidene Unterordnung derselben verlangen, schon im Interesse einer guten Schulzucht. Dem empfindlichen und leicht eingeschüchterten Schüler muß er dagegen Selbstvertrauen beizubringen verstehen, und übertriebenes Ehrgefühl schonend behandeln.

Der ernst genommene Lehrberuf erfordert nicht nur ein solides Können und Wissen, sondern auch eine große Übersicht über das ganze Lehrgebiet; vor allem aber die

---

* Der vielbeschäftigte Lehrer wird deshalb seine täglichen Unterrichtsstunden am besten derartig verteilen, daß die weniger Vorgerückten zuerst, die gereifteren Schüler zuletzt herankommen.

Digitized by Google

Fähigkeit zu lehren, das Interesse des Schülers für die Sache ständig wach zu erhalten und in ihm das Feuer der Begeisterung anzufachen, so daß selbst der weniger Empfängliche mit fortgerissen wird.

Der strebsame Lehrer wird beim Unterrichten im reichen Maße lernen, Erfahrungen sammeln und selbständig fortschreiten; denn nichts ist einer „Methode" gefährlicher, als Stillstand und Abgeschlossenheit der Entwicklung: Schon im Interesse seiner Schüler muß sich der Lehrer die stete Weiterentwicklung der Kunst zu nutze machen. —

Ein Lehrer der wahren Kunst wird sich stets der moralischen Verantwortung seines Berufs bewußt sein; und zwar umsomehr, als keine staatliche Kontrolle die solide Leistung und gewissenhafte Pflichterfüllung im Lehrberuf gegen das Pfuschertum desselben schützt: Er muß stets als höchste Aufgabe des Kunstunterrichts die nachhaltige Einwirkung desselben auf gediegene Erziehung und Bildung ansehen.

Digitized by Google

Digitized by Google

früher erschienen im gleichen Verlag:

Werke von Richard Scholz

		ℳ
Op. 3.	**Schule des vollständigen Lagenspiels** f. Violine (Fortsetzung der Elementarviolinschule)	3 —
Op. 5.	**25 Etüden** für Violine (in der ersten Lage) mit Vorstudien, technischen Übungen und erläuternden Anmerkungen. Deutsch-englisch	3 —
Op. 7.	**Schule des vollständigen Doppelgriffspiels** für Violine (Ergänzung der klassischen Studienwerke und Violinschulen)	3 —
Op. 8.	**Violin-Etüden für die Jugend** vom allerersten Anfang an (mit untergelegter 2. Violinstimme)	3 —
Op. 10.	**4 Vortragsstücke** für Violine (in erster Lage) und Pianoforte . . . . . 2 60 No. 1. Allegretto. — 2. Tempo di Valse. — 3. Larghetto. — 4. Allegro risoluto.	
Op. 11.	**Das Stakkato-Studium auf der Violine.** Übungen und Etüden für die Stakkato-Strichart nebst einer Anleitung zur technischen Ausführung derselben . . .	3 —
Op. 13.	**Das Studium der Stricharten auf der Violine.** Zur Vorbereitung und Ergänzung der R. Kreutzerschen Etüden	3 —
Op. 15.	**Das Studium der Verzierungen** für Violine, mit vielen Beispielen aus der Violinliteratur. 2 Hefte je	3 —
Op. 18.	**Dynamische Studien** für Violine	3 —
	Handbüchlein für Geigenspieler enthaltend das Wissenswerteste von der Geige (Bau, Geschichte usw.) und ihrem Spiel (Technik, Vortrag, Studium). 8 . . .	1 50

Buch- und Kunstdruckerei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Mus 358.19
Uber studium und unterricht im geig
Loeb Music Library
BDI3560
3 2044 041 190 042

Digitized by Google